

١٧٦

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



علم اجتماع المسرح

(رسم تاريخي تخطيطي لعلم الاجتماع
في فرع من فروع الفن - المسرحية)

الجزء الثاني

منتدى سور الأبنكية

www.books4all.net

تأليف : ا.د. سيكاي جبر

ترجمة : ا.د. كمال الدين عبد

مراجعة : ا.د. عصام عبد العزيز

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>

١٧٦

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



علم اجتماع المسرح

(رسم تاريخي تخطيطي لعلم الاجتماع
في فرع من فروع الفن - المسرحية)

الجزء الثاني

تأليف: ا. د. سيكاي جيجر
ترجمة: ا. د. كمال الدين عيد
مراجعة: ا. د. عصام عبد العزيز

ترجمت هذه النصوص من الأصل المجرى :

Székelgy György

A Színjáték Világa

Egy Művészeti Ág

Társadalomtörténetének

Vázlata

Gondolat . Budapest , 1986

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يوماً عن السبب الجوهري فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلّعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكّنا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقاً جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضاً أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتتوع الرؤى وتعددها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

ترجمت هذه النصوص من الأصل المجرى :

Székelý György

A Színjáték Világa

Egy Művészeti Ág

Társadalomtörténetének

Vázlata

Gondolat . Budapest , 1986

كلمة وزير الثقافة

سألنى أحدهم يوماً عن السبب الجوهرى فى اهتمامى بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، فأجبته قائلاً: لأنى أؤمن بكل ما يحفز الاكتشافات والإبداعات ويشجعها، وأهتم بهؤلاء الفنانين المبادرين الذين يغيرون الواقع من دون انتظار تعليمات من أحد. وهذه القناعة هى التى قادت خطوات مسئوليتى.

إن فلسفة العمل الثقافى الأساسية، أنه يمنح أفراد المجتمع الفرصة لاعتناق قيم جوهرية جديدة، ويجعلهم يقبلون التغيير، الذى يعنى -فى تصورى- إعطاء الحياة معنى ودلالة، تحفز تطلعهم إلى غايات أكبر. وفى إطار هذه الرؤية يعنى التغيير التحرر عن سيطرة أى منظور أحادى البعد. والفن بطبيعته يسمح لنا أن ننظر إلى أنفسنا فى أوضاعنا الحالية فى الحياة، من خلال تجربة فريدة، تمكنا من رؤية إمكاناتنا الحقيقية، وذلك بالتخيل الذى يتسم بالحرية، فنكتشف عندئذ طرقاً جديدة للحياة، نواجه بها كل محاولات السيطرة.

ولا شك أن الفرق المسرحية المتعددة، التى تشارك فى هذا المهرجان، والتى تتشكل من فنانين مبادرين من كل بلاد العالم، يطرحون تجاربهم

الساعية إلى تغيير الواقع، هم أناس يقدمون على ذلك من دون انتظار تعليمات من أحد. ولا خلاف أيضاً أن المهرجان من حيث هو بوتقة لتنوع الرؤى وتعددتها، يؤكد قيم التسامح، والاحترام المتبادل، والحرية، ويرسخها، ويشحذ اهتمامنا بتأمل رؤى الآخرين؛ لحظتها يتعمق وعينا بذاتنا، وتلك هى غاية الثقافة الفاعلة فى أى مجتمع.

فاروق حسنى
وزير الثقافة

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "مسرح الصور" هذا العام على دورة مهرجان "آفينيون" فنشرت جريدة "لوموند" الفرنسية، مقالاً كتبه "أوليفيه بى" مدير "مركز أورليون القومى للمسرح"، تحت عنوان "آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات" أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاماً...إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى...إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى".

ثم تساءل الكاتب "ماهو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟". ثم عاد فأكد أنه "ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم" واستطرد ليعترف بأن "تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسماً فى هذا العصر" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقيناً بأنه "لم يعد مقبولاً الشك فى انغلاق عصر "جوتبرج"، وأتانا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام

فيه يمتلك "المكتوب" مساندته فى دوره المجتمعى". ومع ذلك فإن "أوليفيه بى" يطرح سؤالاً مهماً فى مقاله "هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟".

صحيح أن أصحاب تيار "مسرح الصور" لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحياً، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحن الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن "مسرح الصور" قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمغائراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشقت، فلإن الزمن لدى

"مسرح الصور" ليس زمناً طبيعياً، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومدّه، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوماً؛ وفقاً لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغيّر التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحاً فى نصوص "ريتشارد فورمان" و"روبرت ويلسون" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "مكتوباً"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال "أوليفيه بى"، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لنتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقاً من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، تعزيزاً للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافراً مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتي تأتى تحت عنوان "التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصوورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وإنما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دوماً نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

كلمة رئيس المهرجان

غلب تيار "مسرح الصور" هذا العام على دورة مهرجان "آفينيون" فنشرت جريدة "لوموند" الفرنسية، مقالاً كتبه "أوليفيه بى" مدير "مركز أورليون القومى للمسرح"، تحت عنوان "آفينيون تتحاور بين الصور والكلمات" أعرب فيه عن دهشته، بأن المهرجان "هجر هذا العام الأدب، ذلك الواقع. وهو الأمر الذى لم يكن تخيله قبل ثلاثين عاماً... إذ لأول مرة فى تاريخ المهرجان، تم تحجيم مسرح الكلام، لقاء الأشكال المسرحية الأخرى... إن دورة المهرجان هذه المرة، هى دورة مسرح أقرب إلى الفنون التشكيلية منها إلى الكتابة، مسرح مرئى أكثر منه أدبى".

ثم تساءل الكاتب "ما هو المكان الآخر فى الفضاء الثقافى، الذى تناقش فيه هذه المشكلات التى تتعلق بالعلاقات السياسية، أو الشعرية بين الصورة والكلمة؟". ثم عاد فأكد أنه "ليس هنالك مكان تجرى فيه هذه المناقشات على الأقل على هذا النحو المحموم" واستطرد ليعترف بأن "تلك هى الظاهرة الحضارية الأكثر حسماً فى هذا العصر" وهو لا يسوق ذلك لمجرد الإبلاغ والتشكيك فيه، بل يؤسس يقيناً بأنه "لم يعد مقبولاً الشك فى انفلاق عصر "جوتبرج"، وأنتا ندخل عصر ما قبل الطباعة، ذلك العصر الذى لم يكن الكلام

فيه يمتلك "المكتوب" مساندته في دوره المجتمعى". ومع ذلك فإن "أوليفيه بى" يطرح سؤالاً مهماً فى مقاله "هل ينتمى الكلام فقط إلى النص المكتوب، أو أنه يعيش فى شكل الصورة؟ هل الكلام فى الزمان - فيقبل الاستبدال - أو خارج الزمان، فلا يقبل المعادلة؟".

صحيح أن أصحاب تيار "مسرح الصور" لا يتعاملون مع المفاهيم التقليدية للزمان، والمكان، واللغة المستخدمة مسرحياً، كثوابت مطلقة، تتعالى عن المتغيرات والأحداث المستجدة، وإنما يؤمنون باستبدالها فى مواجهة التجربة الحياتية، التى هى أرحب من أن تحدها مناهج ثابتة، لذلك فهم ينتهكونها، ويخترقونها، ويتحولون إلى تأثيرات خارجه عن تاريخ المسرح، كالرقص، والرسم، والنحت، والأنماط الثقافية الشعبية، والسينما، والموسيقى، والغناء، وغيرها، والتى شكلت نوعية مسرحهم، الذى يستهدف تنشيط الحواس، وشحن الفعالية النقدية لعقول المشاهدين.

ولا خلاف أن "مسرح الصور" قد تخلق وتشكل كفعل إبداعى، نتيجة لتجربة وجودية لفنانيه، فجرت طاقاتهم، فى حضور الوسائل التكنولوجية المتقدمة، لذلك لا تحكم القوانين المتعارف عليها، للزمان، والمكان فى صياغة تجاربهم، والتى جاءت مجسدة لعلاقات جديدة مع ذواتهم والعالم المحيط بهم. فإذا كانت اللغة لديهم قد تجاوزت الأشكال التقليدية بمفايراتها، واتسمت بأنها قد تكسرت، وتشظت، وتشتت، فلإن الزمن لدى

"مسرح الصور" ليس زمناً طبيعياً، فقد تفككت سيولته، وجرى الحفر فيه بإبطائه، وتسريعه، واختزاله، وضغطه، ومده، وتمديده، وتسكينه، وتحريكه، فى مركب مفارق جديد، يعاد فيه ترتيب المكان دوماً؛ وفقاً لقراءة مفتوحة، تتخارج عن التجربة المسرحية المعتادة، فى سياقها السردى، ولا تطابقها أو تتماهى معها، فى ترتيبها الزمنى المتتابع، أو الحصر المكانى المقيد لها، فتشكل بذلك مسرح لا زمانى -تجريدى- يغير التيارات السابقة عليه، والذى تبدى واضحاً فى نصوص "ريتشارد فورمان" و"روبرت ويلسون" وغيرهما، حيث استغلقت هذه النصوص على القراءة بوصفها "مكتوباً"، إذ لا تفصح عن حضورها الحقيقى، إلا على خشبة المسرح.

إن الإجابة عن سؤال "أوليفيه بى"، تتطلب استطلاع خارطة تقاليد الكتابة المسرحية، وإخضاعها للمناقشة، رصدًا لتطورها لتتعرف: هل ياترى كان الهدف من هذه التقاليد خلق إحكام منطقى؟ أم الهدف يتجلى فى خلق حاله من الفهم للتجربة الإنسانية، تتيح للمنطق أن يمارس التفكير؟. وانطلاقاً من ذلك فإن إدارة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، تعزيزاً للتداول مع كل ساحات التفكير ونشاطاته، وتضافراً مع التساؤل الذى يطرحه عصرنا -تحاول مناقشة الموضوع، فى الندوة الرئيسية لهذه الدورة، والتي تأتى تحت عنوان "التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية"، لترصد

متى بدأ التلاعب بهذه التقاليد، وكيف تم التمرد عليها، ثم متى تحققت الإطاحة بها، وتجلياتها.

فى تصوورى أن الفنان فاروق حسنى، وزير الثقافة، قد كسب رهانه فى تجديد الأفكار وتشكيل المفاهيم، ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، وهو أحد أفكاره فى تبديد أوهام التجمد على طول دوراته السبعة عشر، كان لا يتوهم يقينا، وإنما يجرى الحوار مع التقاليد، ويطرح رؤى العالم من حولنا، لذلك نظل دومًا نذكر للرجل اهتمامه ومتابعته وحرصه على هذا المهرجان.

أ.د. فوزى فهمى

من العصر الإليزابيثي إلى الثورة الفرنسية

يحتضن تاريخ المسرحية قرنين من الزمان. تغير العالم فيهما تغيرات جذرية مهمة، كتغير ثورة المواطنين الأولى والثانية - بين البلاد الألمانية الواطئة وإنجلترا، وإصلاح الإقطاع، ومواجهة الإصلاحات، وحرب الثلاثين عاما، ثم حرب السنوات السبع، وتكوّن الامبراطورية الروسية على يد القيصر (بيتر) Peter، والقضاء على الأتراك في البلقان. ثم، قوة المواطنين الأوروبيين وانبثاق حركة التنوير، والاستعداد للثورة الفرنسية.

تكوّنت وسط هذه التواريخ والأحداث امبراطوريات استعمارية، من أكبرها ما حدث في أمريكا الجنوبية التي انفصلت عن الحكومات الأم. كان ذلك جزء من تاريخ أوروبا المتعاقب . لذلك لم نجد شَبَهًا للمسرحية في الجنوب الأمريكي الذي تغذى على المسرحية الأوروبية، فضلا عن اختلاف اللغة المسرحية وفي فحصنا للنزعات والأغراض Tendency وكذا التغيرات المكانية، فإننا نقف أمام خمس وحدات كبيرة يمكن الفصل بين خصائصها ومميزاتها حتى يمكن التعرف- في صَبْر وأناةٍ - على خصائص المسرحية وخطوطها التفصيلية.

من الواجب علينا التعرّض للعصر من زاويتين : ١ - التركيب والتأليف
Synthesis، ٢ - الانتقال والتحوّل Transition . هاتان الزاويتان اللتان حققتا

فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين " عصوراً ذهبية " تبدت فى عالمى شيكسبير ولوب دو فيجا، سواء من ناحية تشابههما أم اختلافهما. نعم من الواجب الانتباه إلى هذه المواقف التاريخية التى أتت للمعصر بملكيات مُطلقة، وأشاعت نتائج سياسية وثقافية على كل بلدان أوروبا. وهنا نجد اتصالاً بطبقة ثالثة هى الكنيسة الكاثوليكية تجاهد فى مواجهة الإصلاح الدينى، ونحن شهود على ذلك (ومن بينها اكتمال المسرحية اليسوعية والذى مثل تاريخاً لا يمكن دحضه فى طريق المسرحية وتاريخها)، وما أُطلق عليه (فن باروك - هابسبورج) Habsburg - Barokk، وكذلك انتعاش مدرسة الدراما البروتستانتية التى سارت متوازية مع فن الباروك. إن تحليل عملية التقدم هذه Process مهم للنتائج سواء من ناحية (الوظيفة المسرحية) أو من ناحية وصولها إلى (ناصية الاحتراف). ثم من ناحية احتفاظ الوظيفة المسرحية بشكلها الثقافى فى القصور والبلاطات وعروضها، وكذلك من ناحية " إنتاج الصفة الحر" فى شكل المسارح الخاصة.

هذه الفروع الثلاثة: البلاط، الكنيسة، الاحتراف تواجدت معاً وفى زمن واحد تكشف عن خصائص مشتركة فى الهدف - فوق مستوى الشعب -، وفى رمز إلى القومية. لم يقف المستوى الخامس على نفس النسق فيما يختص بعملية التقدم فى تاريخ الثقافة. فأمام توسع واستئثار رأس المال كان لابد للمواطنين بأن يبحثوا عن ملاذ لهم يتكئون عليه سندا لهم، فكان اللجوء أحياناً إلى الطبقة النبيلة فى سبيل إحياء القومية والوطنية. على أرضية هذه الوضعية دخلت الدرامات القومية، وإبداع فن التمثيل الوطنى. هذه " الخطوط " الخمسة لم تكن

متوازية Parallel مع بعضها البعض فقط، لكن خيطا متضافرا يجمعها مع بعضها البعض يبدو في تأثير متبادل على طول الخط بينها . لابد لنا من الإشارة في تلخيص إلى أن الثلاثة خطوط الأولى حدثت في القرن السابع عشر الميلادي، بينما الخطان الأخيران (الرابع والخامس) ملأ سماء القرن الثامن عشر الميلادي.

- تركيب وتحول

(التركيب والتأليف ، الانتقال والتحول)

عام ١٥٧٦ ميلادية في لندن، وعام ١٥٨٣ ميلادية في مدريد تبدأ دور المسارح يوميا في عرض المسرحيات داخل مبانٍ مسرحية. أدى هذا (الشكل المسرحي) الجديد إلى كثير من التجديد في الحياة المسرحية. رعاية حياة الفرق المسرحية والتي تضمن استمرارية العروض وللجماهير. بدايةً جاءت فكرة اشتراك المسرح (بأن يدفع المشترك ثمن عدة عروض مُقدما يمكن أن تُغذي الإنتاج المسرحي المتعاضم. وعلى نفس النمط تسير كل مسارح أوروبا حتى اليوم على هذا النظام الذي يضمن كرسيا ثابتا للمشارك في كل العروض التي يدفع ثمنها - المترجم). لكن المشكلة أن أعداد الجماهير كانت قليلة آنذاك بما لا يُمكن من عرض

المسرحية لفترات طويلة، ولم يكن عبثاً أن أطلقوا على الفكرة مصطلح " المنتج الدرامى ". لم يظن أحد من الجماهير ساعتها أن المسارح المستمرة (سنستعمل مصطلح المستمرة فى هذا الباب للدلالة على المسارح التى تعمل بصورة مستمرة غير منقطعة - المترجم) سوف تلجأ إلى عروض أدبية رفيعة. كان الهدف من الانتقاء للدرامات والعروض هو: الريبيرتوار، أعمال مسرحية قابلة للتمثيل، تُوفى احتياجات الجماهير ومزاجاتها، وتقود إلى طريق الإبداع الفنى والذهنى، وإلى "صورة كتابة درامية عالية ". فإذا ما أخذنا فى الاعتبار أن عدداً جديداً من المبانى المسرحية قد تأسس سريعاً فى ظرف سنتين اثنتين فى كل من لندن ومدريد استهدفت فِرَقُها (صناعة الترفيه والتسلية) استطعنا فهمَ موقف الدراما وكذلك حاجات الجماهير فى الترفية والراحة النفسية فى مثل هذا الوقت القصير فعلاً. هذه العلاقات هى الأساس الأول لثراء الأدب الدرامى الذى امتد مارداً عملاقاً يكتبه عمالقة مثله هم كُتاب درامات " العصر الإليزابيثى " بدءاً من چون ليلى، مارلو، بن جونسون، شيكسبير، توماس هايوود، فرانسيس بومونت، چون فلتشر.

John Lyly, Marlow, Ben Jonson, Shakespeare, Thomas Heywood,
Francis Beaumont, John Fletcher

وكما فى " العصر الذهبى " الأسباني على سبيل المثال لوب دو فيجا الذى كتب (١٥٠٠) ألفاً وخمسمائة مسرحية إلى جانب زملاء عصره من الدراميين Lope . De Vega

فى التوجّه إلى اعتناق التركيب والتأليف Synthesis اشتغل كل من شيكسبير ولوب دو هيجا على طريقة مشابهة لخلق جديد مسرحى. تعود عندهما الجذور الأولى إلى بلاوتوس، وإلى كل من أريوستو، ماتيو بانديللو، رفائيل هولنشد، كما تعود أيضا إلى بلوتارخوس، ساكسو جراماتيكوس، جيوفرى تشوسر وبقية زملاء عصرهم من كُتاب مجهولين.

Plautus, Ariosto, Matteo Bandello, Raphael Holinshed, Plutarkhosz,
Saxo Grammaticus, Geoffrey Chaucer.

يختار لوب دو هيجا موضوعاته من أماكن مختلفة: نجد من بين دراماته قصصًا إنجيلية (من الإنجيل)، وحكايات خرافية وأسطورية من القديسين، وكذلك نعثر على الميثولوجيا القديمة الأثرية بين أعماله، حكايات وروايات عالم الفرسان فى العصور الوسطى، الرعاة، روايات إيطالية خلف بعضها البعض إلى جانب الأحداث الإيطالية الكبرى فى التاريخ الأوروبى. يحتضن كل هذه التشكيلية الدرامية الأخاذة مُلخصا أحداث الجزيرة وشبه الجزيرة Peninsula مناصفة وبالتبادل مع مناطق الجنوب: المادة الدرامية معروفة، قديمة تاريخيا، لكن ما يكتبه هى أحداث جديدة بقلمه البارِع تُفصح عن (نظرة ابتكاره لعالم العصر) نظرة تعيش على عالم عصر النهضة تنثر إنسانيته، وتتغذى على الصراع الاجتماعى الحقيقى. دعامتان Pillar يضيئان روح الدراما: الدرامات الإنجليزية فى العصر الإليزابيثى، والعصر الذهبى للدرامات الأسبانية، وما نشأ بينهما من اختلافات وفروق.

تُوصَل الملكة الإنجليزية الأنجليكانية* في وقت قصير من تاريخها لرمز الوحدة القومية الكاملة ولعصر مُنتصر. أكبر نجاحاتها يرتبط بعام ١٥٨٨ ميلادية بانتصارها على فيليب الثاني ملك أسبانيا، الأمر الذي قوّى من عزيمة المواطنين الإنجليز تاريخياً، بعد هزيمة الأسبان بفضل تبني إنجلترا للقوة العالمية وتراجع أسبانيا نتيجة خساراتها. فمن جانب خسرت الكنيسة كل تأثيراتها وسلطانها ونفوذها Influence ومن جانب آخر تحولت إلى الحكم المستبد المطلق Autocrat.

إبّان هذه العقود من السنين كان تقدّم رأس المال قد جهّز كل الظروف المناسبة والمواد اللازمة لإبداع مسارح مستمرة متعدها بحاجاتها وتمويلاتها. ومع ذلك فقد ظل البيوريتانيون من المواطنين الزهاديين التقشفيين Asceticism على حالهم من العناد. من وجهة نظر الدراما وفنونها كانت الرؤى مصيرية لا رجعة فيها استهدفت: "أن الشخصية تتمتع بالشخصانية Personalism (وهو مذهب يؤكد على أهمية الشخصية وكونها شيئاً فذاً لا يجوز انتهاك حرمتها - المترجم) كما يضمن لها الوجود الشخصي، والهوية الشخصية، والنقد الشخصي، وكامل خصائص الفرد الذاتية المُميّزة. وهو ما معناه التحرر من إطار القوانين والأعراف القديمة السابقة بعد تحوّل الشخصية إلى كيان مستقل ذاتي Individual. فشخصية الفرد الآن تتلون بألوان ومباهج الحرية، ومصالحه ومشكلاته يُنظر

* ANGLICAN أحد أتباع الكنيسة الإنجليزية.

إليها بعين الاعتبار. ثانياً، فإن هذه الشخصية لم تتقطع أو تتفصل تماماً عن الأساس الطبقي العام الذى سقط بعيداً عنها، فالواقع لا يزال يرى العلاقات التاريخية وآثارها على الإنسان^(١). إذن ، كان الاقتصاد والتفاهم المعرفى على ميعاد مع نظرة المجتمع وفى الميعاد المُحدد، وفى تعادلية وتوازن للحفاظ على القديم- لفترة زمنية مؤقتة ومُحددة - كما الترحيب بالجديد، الأمر الذى أعطى فرصة واسعة لفنون المسرح. ساعد على انتهاز هذه الفرصة أن تكديس رأس المال عند الآف من أصحاب الأراضى الأثرياء والمنهوب من الفلاحين قد تحوّل فى حركة الإصلاح إلى المتعلمين وأنصاف المتعلمين وتوجيهه لخدمتهم وتطويرهم. لم يَمُرَّ طويل وقت حتى تكوّنت مصالح ترعى شئون المسرح واتحادات وتنظيمات تُعنى بالثقافة المسرحية. إبّان حُكم الملكة إليزابيث Elizabeth شهد الإنجليز ميلاد (١٥٠) (١) فرقة مسرحية أنشئت بمساعدة كبار رجال الدولة وأثريائها. فإذا ما شُرّف القرن على الانتهاء كانت هناك (١٧) سبعة عشر فرقة مسرحية فى مدن إنجليزية، و (٧٩) فرقة مسرحية فى طول البلاد وعرضها بخلاف فرق العاصمة لندن تعمل فى استمرارية رائعة. فى العاصمة لندن أنشأ "أصحاب رؤوس الأموال القُدامى" : مسارج عملية انتفاعية Functional "بنظام الأسهم" (مثال مسرح بيريدج) Burbage A The Theatre يعمل بنظام الأجر مقابل العمل Paid Work (اقترح هذا النظام - فيليب هِنْسْلُو Philip Henslowe ، وما يهْمُنَا هنا هو فلسفة هذا النظام. يشترك من الفرقة ما بين ٦-٩ ممثلين فى تمثيل المسرحية، كانوا هم المسئولون والمراقبون. هُم المنوط بهم

شراء النص المسرحي، ودفع أموال الترخيص بالعرض، وشراء الأزياء المسرحية وإعدادها، واستئجار دار للتمثيل عليها - وأخيرا قسّموا الإيراد العام فيما بينهم. كانوا يُعينون الموظفين لشباك التذاكر، والمحاسبين، والموسيقيين بالتعاقد. وكان طلابهم ومعاونوهم من الشبان هم الذين يقومون بأدوار النساء في المسرحيات. إذا ما خرج واحد من "المشتركين" الممثلين منسحباً أو لطارئاً لَمَّ به، فكانوا - كجماعة - يُقررون من يكون البديل القادم إليهم في هذه الشركة المسرحية للإنتاج. شيكسبير نفسه كان واحداً من بين هذه الجماعة. تذكرُ مذكرة ذكريات المسرح الإنجليزي أن فيليب هنسلو صاحب ثلاثة مسارح لندنية - إلى جانب الاشتراك في إنتاج العروض - كان المسئول عن توظيف الفنانين والعاملين. حدث مثلاً في عام ١٦١٥ ميلادية التحام ضخّم بينه وبين ممثليه والعاملين، واستفزات واعتراضات على ("ضريبة العمل")، "القائم بالعمل" في شكل صراع)، لذلك أطلق أحد الباحثين على هنسلو مصطلح "الرأسمالي الخارجي"^(٢).

احتاج هذا المعمل المسرحي إلى درامات، وكان جاهداً في تشجيع الكتاب على كتابة المسرحيات مقابل المال الوفير. لم يكن شيكسبير وحده الذي عاش فترة التقاليد التي كانت قريبة منه، لكن الفرصة قد وافته ومنحته الطبيعة قلمًا يستعين به ويقتبس من تاريخ المسرحية الماضوي نماذج المسرحية، البرولوجات، الإيبولوجات ليُضمّنّها دراماته، ثم يبنى فيها الإنترنتلودات، ويستعمل Dumbshow "المشاهد الصامتة" (جزء من المسرحية يؤدي بالإيماءات والإشارات بدون

الكلمة - المترجم)، ثم شخصية المهرج التقليدية Clown، وليُقدم " مشاهد التكر " Desguise، ويُقدّر في ثناء عناصر مسرحيات الفارس Farce، وليُعيد - فى عبقرية مُفردة متميزة - ابتكاراته من داخل نماذج مسرحية سابقة (وبخاصة من أعمال سنكا وبلاوتوس)، وليُحملها وجهة نظرة الصريحة والتي تُقدس وتحترم الدرامات الأخلاقية Morality - Plays، وليعرض فوق هذا وذاك طرقا ابتكاريه غير مسبوقه فى تعبير وتحليل الشخصيات المسرحية وبأحاسيس عميقة ومنطقية وبتأكيدات فائقة أدت إلى ارتفاع منسوب تركيب درامات المعجزات Miracle - Plays. خلّص شيكسبير إلى التركيب فالتأليف الآتى: الدراماتورجيا المتغايرة المنتفعة Open Contrast Dramaturgy * وهى الدراماتورجيا التى اختلف فى معانيها - وبشدة - العلماء الإنسانيون ولم يتفقوا على الحلول بشأنها. لن نبحث فى تاريخ درامات العصر، لكننا سنتعرض لدرامات موروثه خرجت من الأنواع الأولى للمسرحية وعن أشكال هذه النوعيات forms فى العصر الإليزابيثى: " Historias - " Chronic History التاريخ المتناول المتكرر باستمرار، أو "درامات الملوك" .. درامات الثأر والانتقام Revenge Drama (أو الدرامات المبنية على المُحرّك الانتقامى). ثم الكوميديات Comedies (بكل نماذجها وشخصياتها الضاحكة المرحّة)، والباستورال Pastoral (المختلطة بين "الرومانتيكية" والتراجيكوميديا) .. الخ.

* أى الدراماتورجيا التى يكشف التصميم والإنشاء فيها CONSTRUCTION عن التقارير، وعن وجوه اختلاف صارخة عند المقابلة مع شىء آخر، وكذلك إبراز الاختلافات

فى الأحداث THE ACTIONS CONTRAST WITH THE PROMISES

فى (الفُوليو الأول First Folio ورقة المخطوطة الأولى للطبعات الشيكسبيرية (عام ١٦٢٣ ميلادية) نجد ثلاثة تصنيفات Category "الدرامات الكوميديّة"، "التاريخيّة"، " التراجيديات ". يرفع النقاد ثلاثة من الكُتاب إلى مستوى القمة: شيكسبير، كريستوفر مارلو، بن جونسون. يُعتبر مارلو أحد أعمدة التجديد. لنتذكّر دراماته التاريخيّة - تاميرلان الكبير Tamerlan، إدوارد الثانى، دكتور فاوستوس (بين أعوام ١٥٩٠ ، ١٦٠٤) ميلادية. هذه النظرة العالمية الجريئة حول الإنكار Atheism، ومع ذلك فقد وصل مارلو إلى تجديده فى عالم التأثير فى الشعر المُرسَل أو غير المُقفى Blankverse (فى سطرى الشعر ١٠، ١١) فى تراجيدياته.

أما عصر وليم شيكسبير فقد شهد تقسيمات للنوع فى المسرحية جاءت على عدة مراحل. شغلت المرحلة الأولى الفترة ما بين أعوام (١٥٩١ ، ١٦٠١ ميلادية). تركيز شديد على المسرحيات التاريخيّة. من بينها مسرحيات تاريخيّة متفائلة Optimistic تعكس حالة التاريخ الاجتماعى الإنجليزى وتتغذى على أفكار المعرفة القومية الوطنية التى تظهر فى حالة الانتصار، وهو ما يتجسد - فى أفكار دراما هنرى الخامس. التراجيديا الوحيدة فى المرحلة الأولى هى مسرحية روميو وجولييت. ومع هذه التاريخيات والتراجيديا اليتيمة نعثر - فى نفس المرحلة - على درامات كوميديّة تنصدر المرحلة. نرى المرحلة الثانية بين سنوات (١٦٠١ ، ١٦٠٨) ميلادية، وفيها التراجيديات الكُبرى - هملت، عطيل، الملك لير، مكبث - إلى جانب " كوميديات مريرة ". تكشف المتضادات هنا عن صراعات

رسمية مُترسّمة جامدة مُنشأة Starchy Conflicts، وعن أبواب موصدة أمام الحلول. وهى نفس حالة التعبير التى أرادها شيكسبير لِطَرْحِ التقلُّل والتزعزع Shaky، والمُعَاداة الاجتماعية الزائدة، وسرعة معالجة الذوق العام للجماهير، وكل الأفكار النهضوية الإنسانية قبل أن تخيب وتنتهى.

تقع المرحلة الثالثة بين أعوام (١٦٠٨ ، ١٦١٢) ميلادية. ومرة أخرى يعود شيكسبير إلى الإبهار بنوع جديد من المسرحية: " الرومانسيات " Romanc وفيها يتجه إلى المفاجآت غير المحسوبة وغير المُتوقعة، بالحلول، والصفح والمغفرة والعَفْو Forgiveness (عَفَى الله عما سلف، والعفو عند المقدرة - المترجم)، وفيها " النهايات السعيدة " Happy End فى (سيمبالين، قصة الشتاء، العاصفة). لم تكن دراماته - وبطبيعتها - " انعكاس " ميكانيكى أو صناعة أو حِرْفة يدوية بقلمه أو حتى تعليم للواقع الفِعلِى آنذاك Didactic Actuality، لكنها كانت انعكاسات لحس التقدم الاجتماعى، وإجابات طبيعية لأفكار الشعراء ومُفكرى العصر. فى أواخر أيام شيكسبير غاص أكثر وأكثر فى كيان الشخصية داخلها وخارجها " وأحوالها وظروفها " بما تحقق فى درامتيه العاصفة، هنرى الثامن، وحيث الفُرجة تُقدم " الأقتعة " والوجوه المُقنّعة، وعالم الحوريات والجنّيات من عالم الخيال والطيف والمرئيات Vision.

نصل إلى الشخصية الكبيرة هى الأخرى بن چونسون. كان فخورا على الدوام بأنه يُقرب المعرفة الواسعة المكتسبة غالبا من الكتب إلى موضوعات دراماته،

وكذلك غرائب الشخصيات وشذوذها Oddity (فولبون Volpone، المرأة الصمّوت Epicoene or the silent Woman). لكنه يكتب بعد ذلك صورة كبيرة عن الحياة الواقعية بدرامته السوق اليومي في برتلان Bartholomew's Fair. كما كتب للبلاط الملكى خصيصا ليبرتو القناع Masque ملأه بأفكار الإبداع فى العالم الجديد. ثم، تتخفض حماساته ناحية العالم نفسه ليبقى بعيدا عن العالمية والكونية Universalism والتركيب والتأليف فى العصر الإليزابيثى. لنتبّع التغيير وموقفه عند الجماهير. هناك تأكيدات موثوق بها أنّ فى عام ١٦٠٥ ميلادية وفى لندن، وأسبوعيا (١) شهدت مسارح العاصمة لندن (٢١٠٠٠) متفرج تواجدوا فى صالات الجماهير، آنذاك يُقدر هذا العدد من المتفرجين بـ (١٢٪) ثلاثة عشر فى المائة من تعداد سكان لندن (٣). هذه الجماهير المسرحية تنوعت على مختلف الطبقات. توسعت أعداد المشاهدين بعد ذلك مما أدى إلى توسيع الصالات المسرحية، كما حدث على سبيل المثال فى مبنى مسرح Blackfriars. كانت أسعار التذاكر غالية، لم يكن يُسمح بجماهير واقفة لمشاهدة العروض. لذلك فالجماهير السابقة فى العقود التى سبقت لتشاهد العروض واقفة (من الشعب والطبقة الدنيا) "Groundlings" لم يكن لها نصيب فى المشاهدة المسرحية. سرعان ما بنى المسرح الخاص الثانى "Private" Whitefriars الذى عمّل بين أعوام ١٦٠٦ ، ١٦٢١ ميلادية بالطريقة نفسها والأسلوب. مع أنّ عددا كبيرا من "الممثلين الأطفال" كان يشترك غالبا فى عروضه. بعد ذلك خصّص المسرح

وكذلك غرائب الشخصيات وشذوذها Oddity (فولبون Volpone، المرأة الصمّوت Epicoene or the silent Woman). لكنه يكتب بعد ذلك صورة كبيرة عن الحياة الواقعية بدرامته السوق اليومي في برتلان Bartholomew's Fair . كما كتب للبلاط الملكى خصيصا ليبرتو القناع Masque ملأه بأفكار الإبداع فى العالم الجديد . ثم، تتخفض حماساته ناحية العالم نفسه ليبقى بعيدا عن العالمية والكونية Universalism والتركيب والتأليف فى العصر الإليزابيثى. لنتبع التغيير وموقفه عند الجماهير. هناك تأكيدات موثوق بها أنّ فى عام ١٦٠٥ ميلادية وفى لندن، وأسبوعيا (١) شهدت مسارح العاصمة لندن (٢١٠٠٠) متفرج تواجدوا فى صالات الجماهير، آنذاك يُقدر هذا العدد من المتفرجين بـ (١٢%) ثلاثة عشر فى المائة من تعداد سكان لندن (٣). هذه الجماهير المسرحية تنوعت على مختلف الطبقات. توسعت أعداد المشاهدين بعد ذلك مما أدى إلى توسيع الصالات المسرحية، كما حدث على سبيل المثال فى مبنى مسرح Blackfriars. كانت أسعار التذاكر غالية، لم يكن يُسمح بجماهير واقفة لمشاهدة العروض. لذلك فالجماهير السابقة فى العقود التى سبقت لتشاهد العروض واقفة (من الشعب والطبقة الدنيا) "Groundlings" لم يكن لها نصيب فى المشاهدة المسرحية. سرعان ما بنى المسرح الخاص الثانى "Private" Whitefriars الذى عمِل بين أعوام ١٦٠٦ ، ١٦٢١ ميلادية بالطريقة نفسها والأسلوب. مع أنّ عددا كبيرا من "الممثلين الأطفال" كان يشترك غالبا فى عروضه. بعد ذلك خصّص المسرح

الكوميديا الجديدة - ١٦٠٩ ميلادية) يحاول تحقيق دراماتورية جديدة للعصر تتوخى الشعب فى المقام الأول، وأن تتضمن العروض المسرحية عادات العصر، وطرق التفكير، وليس النماذج القديمة الأثرية العتيقة Antique . ولما كان يرى بخبرته الدرامية أن الموضوعات الشريفة وقضايا الشرف من الأمور المهمة التى تتطلع إليها الجماهير، فانه ينحاز إلى هذه الموضوعات ذات التأثير الهام على وجه الخصوص. يضع لوبا دو هيغا التاريخ والأحداث معا فى وحدة واحدة. وحدة الزمان عنده بلا أهمية ، كذلك " ومن باب التغيير " فالحياة متغيرة هى الأخرى، فانه يخلط بين عناصر كل من التراجيديا والكوميديا، بشرط أن تكون النهاية إيجابية ومضمونة. يُصمم دراماته على ثلاثة فصول مسرحية يكون الإعلام بالحدث فيها هو أهم رسالة الدراما إلى المتفرجين Audience، عن طريق خطة المشاهد المسرحية والشكل الشعري الذى يصب فيه الحوار المسرحى، يرجع لوب دو هيغا دائما إلى ذوق " الشعب " ، مع أنه يتضح من أفكاره الرئيسة كما لو أن اهتماماته تعود إلى " الجماهير " الموجودة ساعتها فى صالة الجمهور - المشاهدين النظارة. لعل سبب ذلك هو أن الصنف الأول والأهم فى الدراما فى ذلك الوقت والمنتشر بين الجماهير كانت الكوميديا. وهو ما تحقق فى كوميديات " السيف والعباءة " Comedia De Capa Y Espada . ولدت أصناف أخرى من كوميديات العصر آنذاك عُرفت بأسماء (" الآلات - الماكينات ") Comedias De Tramoyas، وصنف آخر باسم Da Apariencias (" كوميديا المناظر ") ذات اسم آخر هو (" الفأج المُفعم بالضجيج ") Comdia De Ruido،

وأصناف تضع في اعتبارها الفُرجة، وتُغيّر شكل خشبة المسرح على غرار Comedias De Ingenio المبينة على "روح" الخداع والتآمر والمكائد Intrigue. حول هذا الإطار دار معاصرو لوب دو هيغا: من بين الكبار منهم إعادة كتابة موضوع دون يُوان don Juan بقلم (تيرسو دو مولينا) Tirso De Molina لمسرحية (غشاشٌ اشبيلية). كذلك الدرامي (رويز دو الأركون) Ruiz De Alarcon المحارب ضد التقاليدية والتقيّد بالاصطلاحية Conventuality في المسرح، كما في درامته التراجيدية عن الحبّاء (حابك الخطط المُخزية الملتوية - المترجم) من سيجوفيا Segovia، ومؤخرا عند شخصية " الكذاب " وعادة "الكذب" عند جولدوني Goldoni في مسرحيته الكوميديّة La Verdad sospechosa (الحقيقة المشكوك فيها) التي جاءت كطوفان غامر Deluge^(١).

في نهاية دوران القرن ودخول قرن جديد يسقط نظام " التركيب والتأليف، والانتقال والتحول ". كما أن هذه " الصورة الثنائية " تتحول إلى طريق آخر. في إنجلترا يحتد النزاع والصراعات بين البيوريتانيين وبين سلطة المدنيين المواطنين التي كانت تشق طريقها إلى الاتساع، إلى جانب صراع آخر بين أفكار الإقطاع وبين ثقافة " الجزيرة " التي تحمى الأرستقراطية وتحافظ عليها. وهنا يظهر في أسبانيا أكبر شعراء خشبة المسرح (كالدرون دو لا باركا Calderon De La Barca مُعارضاً وبكل معنى كلمة المعارضة الإصلاح، ذائباً مُنصهراً في "مسرح العالم" .. Theatrum Mundi المسرح الباروكي سابجا في تياره حتى وصل التيار إلى امبراطورية - هابسبرج) Habsburg.

”أنا الدولة ...”

• تحول في إنجلترا

عندما كتب شيكسبير درامته ترويلوس وكريسيديدا TROILUS AND CRESSIDA كانت الملكة إليزابيث قد غادرت الحياة. فى المسرحية يشرح شكسبير شكل الدولة فيذكر :

إذا كنتِ التيه ، وهذا هو المركز والمحور CENTRE فالمجد الأول للدرجة والدولة . فى الموقف ، وفى القوة ، وفى الشكل، وفى الفصول الأربعة. رموز مميزة لشعار النبالة تتوالى خلف بعضها. تألق وإشراق نبيل، ونجمة متألئة...^(٧) (ترجمة سابو ليرنتس) Szabó Lo´rinc إلى جانب وفاة الملكة إليزابيث هاجم طاعون البلاد. أغلقت المسارح. إلا أن چاكاب الأول I. Jakab (ستيوارت Stuart)، چاكاب الاسكتلندى السادس. ينظم " الحياة المسرحية " فى أول مراسيمه للحكم ويستقبل مشاهد مسرحية فى شوارع لندن من درامات بن جونسون وتوماس داکار Thomas Dekker. بل ويحدد أهم الفرق الإنجليزية والحامين لها: (فرقة شيكسبير) تحت رعاية الملك شخصيا والتي يطلق عليها

فرقة لورد تشامبرلين Lord Chamberlain، وفرقة تتبع النبلاء والتي كانت فى السابق تعمل تحت اسم فرقة اللورد أدميرال Admiral، وأما فرقة لورد وورسستر Lord Worcester السابقة فتحت رعاية الملكة شخصيا (وتعمل فى المبنى المسرحى Red Bull) مسرح الثور الأحمر. أما المسارح " الخاصة " فى السابق فإن أسعار التذاكر فيها - ارتفعت أسعار تذكرة الدخول فى المسرح " العام - الشعبى " إلى ستة أضعاف - كما يرتفع عدد العروض المسيطرة والتي أُطلق عليها Command Performances : كانت العادة أن تُطلب الفرق المسرحية للتمثيل فى القصر الملكى. تخف حركة السير - الذهاب والإياب على الجانب الجنوبى لنهر التايمز Temze حيث الأبنية المسرحية وحيث كانت هناك مراكب صغيرة تنقل مشاهدى المسرح من الشاطئ الآخر المقابل للمسارح. تقدم أصحاب مراكب النقل هذه بشكوى إلى السلطات لضعف أعمالهم (فى نقل مشاهدى المسارح إلى الضفة الجنوبية للتايمز - المترجم)^(٨) لقد تغيّر الذوق العام. فى البدايات استقبلت جماهير المسرح مسرحيات الرعاة فى غرابة كما فى دراما الباستورال للكاتب جون فلتشر John Fletcher (١ لمُعنونة) (الرعاية المخلصة) Faitheul Sheperdess والسبب حسبما يسجل كاتب الدراما فى مذكراته، أن قصة هذه الرعاية المخلصة كانت تنقصها العناصر " الشعبية " المعتادة المعروفة لدى جماهير المسرح، وكذلك افتقاد هذه الجماهير لرقصة " موريس " Morris فى العصر المسرحى. ثم يكتب فلتشر بعد ذلك عام ١٦١٣ ميلادية بالاشتراك مع الدرامى بومونت Beaumont مسرحية The Knight of The Burning Pestle

فى إطار ساتيرى. لكن يظهر من عرضها مرة أخرى أن ذوق الجماهير لا تعنيه الأحداث الملكية أو قصص النبالة استنادا إلى " بساطة " الذوق عنده ، وفى عدم اهتمام بمسرح " السادة " .

لكن الجيل الثانى من كُتاب الدراما كان أكثر وعيا بقصة أذواق الجماهير، كما كان أكثر ذكاء " ودهاء " ورغبة جادة فى الالتصاق بروح الجماهير تحقيقا لأمزجتها: غيّرت التراجيديات من قصص ودرامات البخار الدموى كما عند جون مارستون، كيريل تورينر John Marston, Cyrill Tourneur، وعند درامات كل من ميدلتون، وبستر Middleton, Webster رغم القوة الدرامية عند الأخيرين.

دخلت (" الدرامات الأسرية ") Domestic Dramal فى البداية على استيحاء، ولم يكن لكتابها شأن كثير يُذكر. فها هى دراما توماس داکار قصة بسيطة بعنوان Shoemaker's Holiday ومعها فكاهية بسيطة أخرى لتوماس هايوود بعنوان Four Prentices (أربعة مهنين - أصحاب حرفٍ). عمدت هذه الفكاهيات إلى مغازلة المواطنين قبل أن تقدم صورة حقيقية للمواطنين أنفسهم، وهو ما أبعد مرة ثانية الجماهير المسرحية عن المسرح. حتى صدر First Folio الصفحة الأولى عام ١٦٢٣ ميلادية وفيها يمنع مجلس مدينى Norwich، Southampton (نورويش، ساوثمبتون) فن التمثيل المسرحى من المدينتين. تنهأوى أيضا فى لندن أعداد الجماهير المسرحية، إذ يبدو أن المواطنين كانوا فى شُغل شاغل عن المسرح وعروضه: فالقوة الإنتاجية زادت إلى حد كبير فى عصر

الملكة إليزابيث بما جعل المجتمع غير عابئ بأشياء كثيرة ومن بينها المسرح، وظهر الموقف الذى كشف أصحاب الامتيازات والأثرياء والموسرين Privileged وهم يُعطّلون دفعة الإنتاج فى التجارة والصناعة. كما أن الملك وبلاطه يعيشون فى الجزيرة البريطانية وسط أحلام الجزيرة المنفصلة عن الواقع العالمى، والملك يريد أن يُقوى من مُلكه ويؤكد من سلطته، ولذلك فهو ضد أية تغييرات أو اضطرابات. ومن جهة أخرى فإن المواطنين يرغبون فى المحافظة على ثرواتهم بل وتتميتها. وساعتها فقد كان الحال الاجتماعى يُنبئ عن حياة رغدة (لوكس Lux) للملك وللوردات - وكذلك كانت المسرحيات الملكية أيضا.

وسط هذه الصورة المسرحية والدرامات الفخمة، ينمو شكل مسرحى، نموذج درامى شعري عرف باسم Court Masque أو مسرحية القناع الملكية. فى عصر الملكة إليزابيث كانت ميزانية درامات الترفية لا تزيد تكاليفها عن ٢٢٠,٠٠٠ جنيهها إنجليزيا. فى عهد رعاية فرقة چاكاب (بعد عصر الملكة إليزابيث - المترجم) كانت الميزانية قد ارتفعت إلى ٥٠٠,٠٠٠ جنيهها. فإذا ما فكر المواطن البيوريتانى المتزمت ضد المسرح فى تكاليف عروض يوم الأحد - يوم العطلة، فإنه سوف يرتعد مذهولا من الزمن الذى كان فيه الملك تشارلس الأول فى بداية سنوات حكمه مُلبيا لرغبة زوجته الفرنسية، والتى أمرت بعرض عروض مسرحيات القناع الملكى كل يوم أحد فى القاعة البيضاء بالقصر - Whitehall وبعدها أمرت ببناء سُمى (حجرة الأقنعة الواسعة) Great Masking Room^(٩). كوّنت عروض الأقنعة الملكية هذه فناً تياتراليا فى البلاد. خدم الحوار المجازى

فى هذه المسرحيات الفيرة فى بعض أجزائه، وفى الأجزاء الأخرى امتدح
المشاركين من الساسة فى العروض. كتب حوار هذه المسرحيات دراميون كبار
مثل بن جونسون ، صمويل دانييل ، جيمس شيرلى مؤخرًا Ben Jonson, Samuel Daniel, James Shirley بعدها وُلد ما يعرف باسم كُتاب الليبرتو. أما
الموسيقى فإن بداية اشتراكها فى العروض يعود الفضل فيها إلى (توماس
كامبيون) Thomas Campion . استحوذ على العروض الرقص، وتقنيات
الفرجة، والمناظر، والأزياء. هذه الموضوعات التى احتضنت موضوعات ميثولوجية
أعطت فرصة ذهبية للمسرح لعرض وجهة نظر (الآلهة الأثنا عشر)، والمأسك -
القناع الأسود الذى كانت ترتديه الملكة (أثناء اشتراكها فى العرض). هذا النوع
المسرحى أفرز علامة فى تاريخ المسرح لأنه بدءًا من عام ١٦٠٥ ميلادية احتضن
المعماري (إينيغو جونز) Inigo Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) ميلادية. وصل المعماري
إلى بلاط النبيل هنرى بعد إنهاء دراساته المعمارية والهندسية فى إيطاليا
والدانمرك، ثم مسئولًا عن عروض الأقنعة. أفاد المسرح الإنجليزي بمقترحاته
فى تقنية خشبة المسرح المسقوفة: بواسطة استعمال علم المنظور، الاستفادة
القصوى من مقدمة خشبة المسرح - البروسينيوم Proscénium، تحريك وتدوير
الكواليس على جانبي المسرح، تجهيز الخلفية على خشبة المسرح - Back
Ground. يعترف بن جونسون بهذه الإبداعات الهندسية التقنية وبذوقها
الجماهيرى الجميل وبأنها تجديدات " إيجابية " لخشبة المسرح الإنجليزي^(١٠).

لكن القلق الاجتماعى يزداد مُتضخما. يتخذ البرلمان الإنجليزى مواقف معادية للقصر، وفى عام ١٦٤٢ ميلادية تتفجر ثورة المواطنين. وكان من الطبيعى آنذاك أن يغلقوا ويُعطّلوا المراكز الثقافية التابعة للقصر، وكذلك المسارح. عام ١٦٤٧ ميلادية تمتد مرة ثانية فترة الإغلاق والتعطيل بعد أن بقى الحال على ما هو دون أية إجراءات أمام المواطنين. ما بين عامى ١٦٤٨، ١٦٤٩ ميلادية يعمل الجنود على تدمير المسارح وتخريبها لتسقط ملكية تشارلس الأول، وتهرب الملكة إلى فرنسا مع بعضٍ من وصيفاتها ورجال القصر، ومعها الدرامى توماس كيليجرو Thomas Killigrew (١٦١٢ - ١٦٨٣م) المشترك الدائم فى عروض القناع الملكية والكاتب المبتدئ. وبعد رحيل هذه الجماعة الملكية إلى فرنسا كمهاجرين، نتقابل مع مرحلة جديدة لمسرح البلاد فى إنجلترا.

بدايات فن "الأوبرا"

قبل أن نبدأ فى رسم خطوط التقدم الفرنسى، فنحن نحتاج إلى العودة - إلى إيطاليا، حيث كانت فرق مسرحية إيطالية قد بدأت من جديد تجريباً فى نوع الكوميديا دى لارتى، وحيث هدية أخرى من الهدايا الإيطالية هى "الأوبرا الإيطالية". وباستثناء فينيسيا فإن الهدية الأوبرالية الجديدة - كنوع مسرحى

جديد - كانت خلفيته تشير إلى وضع اجتماعي ينبت من القصور مُعززاً بالارستقراطية. كان (كلوديو مونتفردى) Caludio Montverdi فى الثالثة والعشرين من عمره عندما خدم فى بلاط جونزاجا Gonzaga فى مانتوا. يعرض La Favola D'orfeo (حكاية أورفيو) عام ١٦٠٧ ميلادية فى إحدى كرنفالات القصر. ثم يتعاقد على تقديم أوبرا ألسست وأدميتو Alcest És Admeto فى فينيسيا عام ١٦١٧ ميلادية، ويُرسِل نسخة منها إلى أنصاره القُدَامى ثم بنسخة إلى مسرح فَرْنيس Farnese . فى نفس الوقت كان يجرى تكوين شكل الحكومة الجمهورية فى فينيسيا والتي تتسلمها عائلات نبيلة من الأنصار لمونتفردى تجاهد فى تأييد هذا الفن الجديد (فن الأوبرا) داعمة الفن بأموالها، ومتنبأة بصفقات مالية كبيرة من وراء انتشار الأوبرا ومسرح الأغنيات. إن أول مسرح للأوبرا بدأ إشعاعاته الأوبرالية عام ١٦٣٧ ميلادية فى سان كاسينو Cassino لم يستهدف جماهير الإليت أو الطبقة الراقية. أما بقية مسارح الأوبرا فقد أقامها التجار بأموالهم: مثال عائلة جريمانى، هندرامين Grimani, Vendramin^(١١).

بدأت منذ أربعينيات القرن السابع عشر الميلادى المسرحيات الغنائية الإيطالية تُداعب دول أوروبا، حتى ولو كانت منقولة عن الشكل الإيطالى الذى لم تُكن أوبراته طبيعية بالنسبة لدول أوروبية أخرى. وكان من الطبيعى بعد هذا الانتشار الواسع لفن الأوبرا الجديد أن ينمو عامل الفُرجة عند دول أوروبا وكذلك فى البلد المنشأ إيطاليا. ففى قارات أخرى غير القارة الأوروبية تُبنى دور كثيرة للمسرح داخل القصور والبلاطات الملكية، مما يعطى الفرصة الكبيرة مرة

أخرى (بعد المعمار - المترجم) لكبار تقنيى المسرح الإيطالى للانتشار فى مسارح أوروبا، إلى جانب نجوم الفناء الأوبرالى: يتعاقد الإيطالى (جياكومو توريللى) Giacomo Torelli من فينيسيا مع باريس. ويتبعه خَلْفُه (جاسبار فيجارانى) Gaspard Vigarani. ثم الدارس فى روما (جوزيف فرقتباخ) Joseph Furttgen Bach، ثم تصل فى النصف الثانى من القرن اسرة Burnacini^(١٢). من الطبيعى أن نتصوّر كل مكان على حدة بظروفه، لكن الجميع كانوا سرعان ما يتأقلمون مع مكان وظروف إقاماتهم.

● مسرحية البلاط الفرنسى

فى بدايات القرن السابع عشر الميلادى كانت هناك أربعة أعمدة للمسرحية فى فرنسا (4. Pillar) فى العاصمة باريس مسرح هوتيل دو بورجونيا Hotel De Bourgogne حيث شاهدت الجماهير الفرنسية الفرق الزائرة لفرنسا من الخارج، بعدها توسّع ريبوتوار المسرح حتى عمل فى استمرارية بعد ذلك.

ثم مسرح Palais Bourbon وهو مسرح البلاط الملكى، والذي كان يُقدم عروضاً فُرجوية من الباليه فى أغلب الأحيان Ballet De Cour.

إلى جانب فرقة مسرحية جواله تقدم عروضها فى أنحاء الريف الفرنسى.

وفى ثلاثينيات القرن ألف الكاردينال ريشيليو Richelieu - عند تسلمه السلطة الكنسية - فرقة للكوميديا دى لارتى أكملت الترفية والفُرجة الكوميديا للفرنسيين.

هذا الإطار الدينى - السياسى المسرحى الكبير وُلد تماسُكا واندماجا Consolidation بين هذه المؤسسات داخل الإطار الدينى - السياسى. فعندما قويت الملكية المركزية اتحدت مع مركزية الجماهير والمواطنين مُتبادلة القوة معها لخدمة العاصمة والمدن الفرنسية الكبرى ودافعة لها لإنتاج ثقافة مسرحية لا تغيب عن اليوم الواحد - يومية، وحتى يصبح بالإمكان تأكيد هذه الثقافة والارتفاع بها دوماً إلى درجات عُليا.

كان تجهيز الباليه الملكى Ballet De Cour من أغلى العروض المسرحية، وهو النوع الذى بدأ فى ثمانينيات القرن الأسبق معتمدا على الترفيه بالدرجة الأولى، وأصبح لَزْمة من لوازم الترفيه فى البلاط الفرنسى. فى البداية لم يكن النوع أكثر من عدة مشاهد غنائية - راقصة تُظهر موضوعات المغامرات الجادة فى البحث عن شئ Argonaut من السفن البحرية وحتى شاحنات نقل البترول From argonaut to Tanker (المقصود هنا البحث عن الموضوعات الجديدة غير المطروقة قبلا، وتشبيه المؤلف بالسفن البحرية ونقل البترول يعود ويشير إلى جدية المغامرة فى الفن والبحث، والتي يُشبهها بالذين هاجروا إلى كاليفورنيا عام ١٨٤٨ ميلادية عند اكتشاف الذهب فيها - المترجم) ساعتها انبثقت أنواع

جديدة للمسرح، باليه " السود " - النجرو Negro، وباليهات " الفلاحون والصفادع "، مع أن هذه الأنواع تُذكرنا " باللا أقنعة " Anti - Masque و"الجروتسك " Grotesque المناهض للمسرحية.

بعد تقدم وجيز - زمنيا - يخرج على المسرح (باليه الدخول) Ballet À Entrée، و " رقصُ المسيرة March " : ينتهى المشهد المسرحى عادةً بموسيقى ملفوظةٍ مُفَنّاةٍ Vocalize تُبحر بنا فى الميلودراما إلى درجة معينة. وإلى جانب الموسيقيين والغناء الجمعى - الكورسى ظهر أعضاء البلاط الملكى فى أدوار فردية (سولو). هكذا ظهر الملك لويس الثالث عشر Loius XIII فى باليه مارليسو Ballet De La Merlaison ^(١٢) .

فى مسرح هوتيل دو بورجونيا بقى أسلوب المسرحية القديم ساريا فى الثلاثة عقود الأولى من القرن. تنتقل فرقة Valleran Le Comte إلى تصميم المسرحية الشيكسبيرية حتى ولو لم يكن التصميم كاملا وأميناً، إلا أنه استقطب جماهير تميل بذوقها إلى الدراما - الرومانية Roman - Drama، كما ظهر فى درامات (الكسندر هاردى) Alexandre Hardy (١٥٧٢ - ١٦٣) ميلادية. وافقت الموضوعات " الكلاسيكية " الدرامات المُعدة عن قصص الفرسان مثل موضوعات (ديدو، كوريولانوس، تاريخ لوكرتيا) Dido, coriolanus, Lucretia Histories. يتضح أن هذه الموضوعات تخدم فى الغالب الترفيه " الشعبى " تماماً مثل موضوعات المهرجين الكوميديين والتي لاقت نجاحاً شعبياً فائقاً (تماماً كما

شخصيات المهرجين - Gros - Guillaume , Gautier - Garguille - Turlupin^(١٤).

فى نهاية ثلاثينيات القرن تتضج الحياة الثقافية الفرنسية وتبلغ حد الكمال Ripen فى التغييرات التى خطى إليها المسرح الفرنسى. نسى الفرنسيون بدايات عصر النهضة ذاهبين فى نظام جديد إلى النماذج الدرامية الكلاسيكية.

يكتب (جين تشابلين) Jean Chapelain عام ١٦٣٠ ميلادية خطابه المعنون (عن الفن الدرامى) يعيد التأكيد فيه على فكرة الوحدات الثلاث. بعد سنة واحدة يكتب (جان ميريه) Jean Mairet مسرحية بعنوان Silvanire يُصدرها بالعبارات التالية: " من الأهمية بمكان ضمان وحدة الحدث (المقصود هنا هو وحدة الموضوع عند الإغريق القدامى - المترجم) فإذا كان عليها أن تتواجد بالفعل فلا بد من حدث رئيسي لها، ليكون بمثابة مركز الدائرة الذى تحيطه الأطراف حول الدائرة من كل مكان لتحكم علاقتها به..."^(١٥) لن نذهب بعيدا عن الحقيقة إذا ما فكرنا ملياً " أن مركز الدائرة " ومن حوله العلاقات والأطراف يعكسان فكر " الشعب والمتجول حوله " مُبرزاً السياسة المجازية Metaphoric التى تقف فى الخلف، وحيث يقف الحاكم فى مركز الدائرة - وسط المجتمع. وحيث يحتاج الأمر عند كل واحد لإقامة الاتصال معه وتأكيد العلاقة بينه وبينه. كانت هذه العبارات هى الأمر الواضح لعصر الملكية المطلقة، وكانت أيضا عبارات تتناسب مع تفكير المواطنين بالمنطق السليم والعقلانية. ولم يكن مُستغربا بعد

ذلك أن يخرج الوجود الأدبي مُناهضا ومُقيماً الحرب ضد " سفك دماء " الإنسان في أول نجاح حقيقى فى مسرحية (السيد) عام ١٦٣٦ ميلاد عند بيير كورنى Pierre Corneille . قبل عام من خروج المسرحية كان الكاردينال ريشيليو قد أسس الأكاديمية الفرنسية Académie Française وكانت أول أعمالها هو الهجوم على فكرة تشابلين وعلى مخالفة دراما (السيد) للقواعد والأصول. كان أكبر اعتراض - بجانب اعتراضات أخرى على التقنية الدرامية - أن كورنى لم يُبدّل من القصة " غير اللائقة وغير المناسبة للظرف " Improper والتصق تماماً فى درامته بالحقيقة. وهذا هو عمل الفنان الكلاسيكى: " إذا كان من الضروري عرض موضوع تاريخى وحمايته، فلا بد من عرض حقائقه صادقة عارية وبلا حساب للظروف التاريخية ... " ^(١٦) حوار قوى وصريح للغاية. ولم يكن عجيباً أو مُستغرباً أن كُتاب الدراما - ومن بينهم كورنى بطبيعة الحال - أن يبدءوا بالاعتراف بكل ما هو خاطئ وأن يبذلوا السعى والجهود المُضنية متحملين مسئولية الدفاع والمواجهة لتتقى كتابات ونصوص الأكاديمية الملكية.

يبدأ عصر جديد ابتداءً من سنوات ١٦٤٠ ميلادية ليس لأنه بداية لجلوس الملك لويس الرابع عشر على عرش فرنسا، ولكن لأنه وضع إلى جانبه فى النصف الأول من فترة حُكمه الكاردينال الإيطالى (مازارين) Mazarin كمستشار خاص للملك. حاول المستشار التدخل فى أمرين هامين يختصان بحياة المسرح الفرنسى: أراد تطبيع الأوبرا الإيطالية - فبين عامى ١٦٤٥، ١٦٤٧ ميلادية يستقدم إلى باريس عروض أوبرات Saccati, Cavalli, Rossi والتى

يستقبلها الجمهور الفرنسى بالغربة والسلبية. كما وأنه أراد فتح سوق على مصراعيه للتقنيين الإيطاليين مثل جياكومو توريللى (١٦٠٨ - ١٦٧٨) ميلادية والذي يحضر إلى باريس بعد نجاح ساحق له فى فينيسيا عام ١٦٤٥ ميلادية. يمثل " السحر الكبير " للعصر وإعادة بناء معمار المسارح الفرنسية. أولا احترق مسرح تياتر دى ماريه Théâtre Du Marais ، وبعده مسرح Palais Royal، ثم يُعدّل فى المعمار القديم لمسرح Hotel De Bourgogne. وأثناء أعماله يصمم الديكورات والمناظر لكل عروض هذه المسارح، وكذلك يُضيف لمسات جمالية على معمار المسرح الملكى etit Bour Bon . تسلم مسرح Théâtre Du Marais بتقنيات عالية فى الآلية، الأمر الذى أتى بنوع جديد ملائم من المسرحيات تحتاج إلى مثل هذه البراعة التقنية، هذا النوع هو Pièces À Machines الذى أثار موجة من الموضة المسرحية طغت عليها الفُرجة والمتعة البصرية .. هذه المتعة البصرية المستندة إلى تقنية متقدمة عالية وجدت ضالتها فى التعامل مع الموسيقى - وهو التيار المصيرى الذى ساد وطفى على العصر بأكمله " التكامل فى الفن "، والذي جاء على يد الموسيقى الإيطالى الأصل (جان بابتست لوللى) Jean - Baptiste Lully . عبّرت موسيقاه عن كل شباب وآمال الملك لويس الخامس عشر. وصل لوللى إلى فرقة الموسيقى الملكية عام ١٦٥٢ ميلادية. بعد عام واحد يكتب - موسيقيا - باليه من كلماته Isaac De Benserade بعنوان Ballet De Courjât Az Éjszaka يجمع فيه بين المعرفة وعدم الرحمة والقسوة Unsparingness فهو المُرْفَة الملكى الذى يعرف كيف يُسرّى وكيف يُقنع بالترفيه

لبسط العدالة والرحمة. يكتب - موسيقيا - بين أعوام ١٦٥٣ ، ١٦٦٣ ميلادية (١٧) سبعة عشر باليهًا، إضافة إلى اضطلاع به مهمة تدريب الموسيقيين وتصرفاتهم على خشبة المسرح^(١٧). أمام هذا التوسّع المعرفى والفنى الإنسانى كانت الحاجة مُلحة للمسرح الفرنسى إلى درامات حوارية كلامية. فيتقابل لولى عام ١٦٥٨ ميلادية فى باريس مع موليير Moliere. جان بابتست بوكلين - Jean Baptiste Poquelin هو نفسه موليير الذى حاول " أكثر من مرة الالتحاق بإحدى فرق العاصمة باريس: عام ١٦٤٣ ميلادية لم تنجح محاولته الالتحاق بفرقة مسرح Illustre Théâtre. اتجه بعدها إلى الريف الفرنسى، تعاقد معه النبيل D'épernon ثم تعاقد مرة ثانية مع الأمير Conti. لكنه ظل ثلاثة عشر عاما يتوق إلى التعاقد والعمل فى العاصمة حتى نجحت المحاولات أخيرا: فى يوم ٢٤ أكتوبر من عام ١٦٥٨ ميلادية مثل أمام الملك الشاب فى مسرح اللوفر القديم Louvre قدّم فيها موليير الافتتاح الأول لكوميديا (الطبيب العاشق) - Docteur Amoureux لم يُعثر على نص المسرحية. أعجبت شخصيته الملك فوافق على استمراره بالتمثيل. ومع أن أعماله الأولى كانت فى مسرح Petit Bourbon إلا أن المسرح قد هُدم بعد سنتين، فانتقل (لوكاتيللى) Locatelli وفرقته إلى مسرح آخر تابع للقصر الملكى هو Palais Royal ظل موليير يعمل عليه حتى عام ١٦٧٣ ميلادية تاريخ وفاته. كان على موليير أن يرتبط بفكرة الترفيه الكوميدي فى مباشرة، وهو ما كان يحتاج لتدعيم الفكرة إلى مساعدات مالية ودعم أخلاقى أيضا (تعهد الملك الفرنسى لويس الرابع عشر أن يكون

الأب المَعْمَد للابن الأول لموليير عام ١٦٦٤ ميلادية). التعهد الذى كان من لوللى، الذى أحسنّ وبارك عبقرية موليير فاستقبل كلماته وحواراته ليصنّفها مع موسيقاه. هكذا وُلدت (كوميديا الباليه) Comedie Ballet عام ١٦٦٣ ميلادية بعنوان (ارتجالية فرساي) تبعثها أعمال مسرحية عبقرية مثل Le Bourgeois Gentilhomme . فى عام ١٦٦٢ ميلادية يَبْنى خلفُ جاسبار فيجارانى المعمارى توريللى Torelli مسرحًا جديدًا: فى (توليرياك) Tuileriák سُمى Salles Des Machines الذى تمتع بأعظم تقنيات مسرحية عصرية آنذاك كما يبدو من التسمية. لمست الموضة المسرحيات الخاصة بالنبلاء والأثرياء، واستطاعت هذه الطبقات الأرستقراطية شدّ بساط المسرح وشكله الترفيهى من تحت أقدام القصر والبلاط الملكى. أصبحت قصور الطبقة الراقية تحوى مسارح خاصة بهم، أسسوا فى هذه المسارح فرقًا مسرحية خاصة تتبع القصر، هذه الظاهرة التى انتشرت فى قصور أوروبية فى بلاد من القارة الأوروبية.

إذا كان اسم كورنى قد صار علمًا فى سماء الأدب الدرامى الفرنسى ما بين أعوام ١٦٣٠، ١٦٦٠ ميلادية فإن اسمى موليير وچان راسين Jean Racine قد ارتفعا إلى عنان السماء فى عصر الحكومة المُطلقة للويس الرابع عشر بين أعوام ١٦٦٠، ١٦٨٠ ميلادية. حقق الاثنان مراكز ثقافية فى الحياة الفرنسية بجانب النجاحات الاقتصادية وإدارة الدولة الفرنسية: فى " الأكاديمية " اشتغلت على علم الآثار القديمة وآثار حضارة الشعب الفرنسى Archaeology (عام ١٦٦٣م) ، ثم على العلوم (١٦٦٦ م) وعلى فنون المعمار (١٦٧١ م) وفى نفس العام

(١٦٧١) تشتغل الأكاديمية على أمور فنى الرقص والموسيقى. تحدت المقاييس العادلة " للقصر ، والمدينة " بغية الاهتمام بالذوق والسمو به، وحتى يمكن تحقيق الذوق فكان لابد من إقرار القواعد لهذا سمو. احترام الإرادة الملكية مرتبط بالعيش الكريم للمواطنين، وضياح أو فقدان واحد منهما يقود إلى طريق خاسر لكنه يقود فى الوقت نفسه إلى نجاح وأمل كبير لمضامين الفنون. عام ١٦٦٤ ميلادية يحمى الملك وحده مؤلف دراما طرطوف Tartuffe لموليير، ضد الكنيسة وفى مواجهة لاتهاماتها للمؤلف المسرحى، وكذا دفاعا عنه ضد موجة غضب السادة والنبلاء. ومع ذلك فقد استمر عرض المسرحية لمدة خمس سنوات.

كان على الشاب راسين أن يكتب قصائده ثلاث مرات حتى يقبلها الملك لويس الرابع عشر ليضعه بعدها فى قائمة شعراء البلاط. هذه الإعادات والمحاولات للوصول إلى شعراء البلاط جعلت وصنعت من راسين " رجل مسرح " بمعنى الكلمة. وليس للطفه أو لأنه بحث ثم وجد فى تراجيدياته Mademoiselle Du Parc, Mme Champmeslé ما يريده، ولكن لأنه تعلم كيف يكتب للمسرح وعرف كيف يكتب للجمهور الفرنسى، وكذلك لأنه كان يُوجّه حوارَه وكلمات دراماته فى موثوقية تحمل معانة الكلمة والحوار: كان يُعلم الممثلين نبض الحرف فى الكلمة الدرامية. أول نجاح لراسين عام ١٦٦٧ ميلادية فى مسرحيته (أندروماك) Andromaché ثم فى مسرحيته Brittanicus، بيرانيس Berenice. أول تحليل للوسيان جولدمان يقول فيه " إنها أولى درامات " الرفض والاعتراض التراجيدى " إنها عالم تراجيديا البطل التى تنفث الرفض الكامل من حياته^(١٨).

لكن دراماته الأخرى التراجيدية والتي كتبها حتى دراما فيدرا Phaedra عام ١٦٧٧ ميلادية فإنها لم تقف عند حد تراجيديا البطل - أو حدود مصائر أبطاله - بل تعدته إلى حقائق المجتمع في العالم.. إلى " سادة الحياة وسادة الموت " وإلى سلطاتهم المطلقة العاتية، وفي كشف وتعرية للاهتزازات الحياتية التي يُسببها العتاة والمستبدون. قدّم راسين حدود سلوكيات الحُكّام: في زمنه توجه الأدب إلى مصطلح (المتشوّق إلى الإثارة والاهتياج) وفي ظلال أسلوب المصطلح تكمن معارف نفسية تشهد على التراجيديا ذاتها.

عام ١٦٧١ ميلادية يُصدر الملك مرسومًا بإنشاء أكاديمية الموسيقى والرقص الملكية Royale De Musique Et Danse وضع لوللى على رأس الأكاديمية، رغم أنه لم يكن هناك مكان مناسب من ناحية المبنى. يقترح موليير بناء دار للأوبرا لكن لوللى يكون قد سبقه إلى هذا الاقتراح. تبدأ الأوبرا أعمالها عام ١٦٧٢ ميلادية في مكان مؤقت، وبعد وفاة موليير مباشرة في عام ١٦٧٣ ميلادية تنتقل عروض الأوبرا إلى Palais Royale. يكتب الحوار للأوبرا مع لوللى، فيليب كوينول Philippe Quinault ليقدم مسرحية جديدة بعنوان (باليه الأوبرا) Ballet Opera. يُلخص رومان رولان الحدث المهم كالتالي: "... يُسيطر على المسرح توازن معقول يظهر في العناصر المختلفة في العرض الأوبرالى. تحتوى الأوبرا على " التنوع في الفُرجة "، والباليه، والآريات المتنافسة في الفن، والإنترلود، وفوق هذا وذاك الدراما. بزغ في عمل لوللى هذا - إلى جانب تخطيطه الفنى - ليس فقط الانسجام Harmony بين العناصر الفنية المختلفة،

ولكن العبقرية التى أرادت توحيد هذه العناصر بإقامة علاقات قرابة واتصال بينها... بل كان يسعى إلى أن يبلغ التطور مداه فى التأثير الموسيقى - الدرامى من بداية الأوبرا إلى نهايتها^(١١).

اضطرت فرقة موليير التى استقرت فى هوتيل Guénégaud بقيادة الممثل القدير La Grange إلى متابعة الكوميديات تخليداً لذكرى مؤسسها موليير، عاملة لسبع سنوات كاملة فى ريبورتواره وفى كوميديات الفُرجة Pièces En Machines . أما زملاؤها من الفرق المسرحية الفرنسية فقد عملوا على مسرح هوتيل دو بورجونيا . وعندما توفى قائد الفرقة La Thorilliére فى يوليو عام ١٦٨٠ ميلادية يرى الملك الفرنسى توحيد الفرق المسرحية ضمناً لاستمرار القوة المسرحية لفنون المسرح، فيُكوّن من عدة فرق مسرحية (فرقة واحدة حملت اسم Theatre Du Marais وبذلك انضمت الفرق إلى فرقة La Grang).

فى ٢١ أكتوبر عام ١٦٨٠ ميلادية يصدر قرار يضم المسرحيين معا تحت إدارة واحدة، وتتكون الفرقة المدمجة من (١٥) ممثل، (١٢) ممثلة لتحمل اسما جديدا هو "Seule Troupe Des Comédiens Du Roy" (فرقة الكوميديا الملكية). اشترك الممثلون فى إعداد نظام الفرقة " فى بعض فقراته " كان الاشتراك بمثابة الحفاظ على النظام وإعلاء شرف العمل المسرحى. كان التوجيه الرئيس للفرقة ينبع من الملك لويس الرابع عشر شخصيا أو من أحد أفراد الأسرة الملكية: فمثلا لعب أدوار موليير فى كوميدياته النبيل (دومون) D'aumont. ، أمر الملك بعرض

كوميديات موليير مرتين أسبوعيا فى قصر الحكم فرساي Versailles أو فى أحد مسارح القصور الملكية الأخرى. ومنذ ذلك الوقت وحتى اليوم يلمع اسم موليير فى المسارح الفرنسية الأخرى، فى المسرح الفرنسى Théâtre Francais، مسرح الكوميدي فرانسيز Comedie Française، وكذلك فى " مسرح بيت موليير " Maison De Molière ". هكذا أصبح الملك السيد المهيمن على " الكوميديا " هيمنة شخصية^(٢٠). فى تلك الأوقات كانت دراما " البلاط " الكلاسيكية الفرنسية الجديدة قد وصلت إلى أوج عظمتها وأكتمالها، وهو ما يشير إليه بوالو Boileau فى شعره:

لكن فينا عقل يقودنا إلى نظام وتنظيم

نتمنى أن تتكون أحداث الدراما على خير ما يُرام

لتحدث الأحداث، فى مكان ما، أو فى يوم واحد

المهم، أننا نشاهد المسرح من البداية إلى النهاية^(٢١)

(ترجمة روناي جيرج Rónay György).

فى السنوات الأخيرة من حكم لويس الرابع عشر تظهر علامات الانحدارات والضعف Decline . وعبثاً يحاول الأسقف (بوسيه) Bossuet تأكيد أن الملك هو رسول الرب إلى الأرض الفرنسية وأن كل مواطن عليه طاعة الملك طاعة عمياء كاملة، إلا أن الدين الحكومى كان قد استفحل بصورة كبيرة بسبب مصروفات القصور الباهظة، والتي وصلت إلى مليارين ونصف المليار (ليفر

(Livre) من العملة الفرنسية آنذاك. وعبثا يحاول الممثلون - المليون تسمية أنفسهم بالفرقة المسرحية الملكية أمام الرجعية الكاثوليكية وفرقها المسرحية الجامعية التي كانت تُمثل إلى جانب المسارح الملكية في مبنى تعمدت الكاثوليكية أن يكون مجاورا لمسارح القصور الملكية وفي مناهضة وتحدٍ لها ولما تقدمه من عروض. ولا فائدة من عروض شعبية للكوميديا الإيطالية في كل المدن إذا ما جرّحت الرجعية الدينية في شخصية مدام مانتينو Madame Maintenon عشيقة الملك. أدى كل ذلك إلى إرسالها إلى المنفى سريعا لعدة عقود خارج باريس. وعندما يقول فولتير Voltaire قولته الشهيرة: " الملك يدفع (والمقصود بلفظة يدفع هنا أن الملك يدفع مُرتبات رجال الدين ومصروفات الكنيسة - المترجم) لكن الكهنة ورجال الدين الكاثوليكى يُعدونه شخصا محروما كنسياً ومعزولا عن المسيحية Excommunicate . وبينما كان الملك يعطى الأوامر للفرقة المسرحية باستمرار التمثيل يوميا، كانت بابوية باريس تُطلق أوامر المنع. فإذا لم تتابع الفرق التمثيلية تنفيذ الأوامر الملكية فإنهم يقودون الممثلين إلى السجن، وإذا هم مثّلوا فإنهم يقذفون بجثثهم في مدافن الجيفة Carrion Pit^(٢٢).

لكن ما العمل؟ لم يترك الممثلون لآخر لحظة في حياتهم مهنتهم. لكنهم لجأوا إلى قُرى المدن المجاورة سرا حتى لا تلاحقهم " القداسة ". حدث ذلك لعدة فرق مسرحية راحلة نذكر أهمها - فرقة موليير، فرقة Mme Champmeslé، وفرقة Adrienne Lecouvreur.

اتسمت المساعدات المالية الملكية بالنزوة والهوى المفاجئ والتقلب Caprice. كان لابد من بناء دور مسرحية جديدة تدفعها الإدارة الملكية. التُكث تدفعه مقدما. والثلاثان بالاقتراض (أى إيفاء الدينُ بإفراد مبالغ دورية تُخصص لتسديده على نظام - Amortization المترجم). أُطلقت دعوات فى المحاكم وقضايا تخص عروض الأوبرا والتمويل زادت من الاضطرابات، حتى وصل إلى العرش الملك لويس الخامس عشر XV. Louis الذى أعلن تحمُّله للديون العامة التى حاقت بالفرق المسرحية الفرنسية.

تغير ريبورتوار مسرح الكوميدي فرانسيز. طبيعى أنهم استمروا فى تقديم كلاسيكياتهم الخاصة بمسرحهم، لكن الذوق العام فى بدايات القرن الثامن عشر الميلادى كان يرنو إلى صوت مسرحى آخر. نجحت لعدة سنوات قليلة الدرامات التى كان موضوعها حياة ومقتل بروسبير كريبييلو Prosper Crebillon، عندما قام الاعتراض على تلك الدرامات، وساعتها قال كلمته: " لم يكن لدى طريق آخر، لقد احتل كورنى ودراماته السماء، كما احتل راسين الأرض، ولم يبق لى إلا أنْ أذهب إلى الجحيم "(٢٣).

عام ١٧١٨ ميلادية بزغ نجم جديد فى سماء الكوميديا: فولتير بDRAMته Oedipe (أوديب). بعد عدة سنوات تظهر مسرحية (المتألق) Le Glorieux للكاتب Philippe Nericault Destouches عام ١٧٣٢ ميلادية تحمل الذوق الموعود تحت عنوان النوع الجديد Comédie Larmoyante (الكوميديا المُسيلة للدموع - Lachrymatory). .

كان أول عمل بعد وفاة الملك لويس الرابع عشر لفيليب حاكم أورليانز Orleans هو قراره بإعادة السماح لفرقة الكوميديا الإيطالية Comedie Italienne بالعمل في باريس، والتي كانت بقيادة لويجي ريغوبوني Luigi Riccoboni (واسمه المسرحي لليو Lelio) ومع أن الحاكم فيليب قد سمح لثلاثة مسارح أخرى بالعمل، إلا أننا نكتشف أن استعمال الوسائل المسرحية القديمة كانت تقف عقبة كأداء أمام نجاح هذه الفرق. لم تكن المشكلة في تمثيل المسرحيات الإيطالية باللغة الفرنسية، لكن القضية كانت تختص في المقام الأول بتقريب النماذج - الشخصيات المسرحية الإيطالية إلى روح "الفرنسه". فرنسة أرلكين الذي تحول إلى Sauvage Arlequin حيث لقيت الفرنسية نجاحا كبيرا. دخلت إلى الفرجة المسرحية الألعاب النارية (الصواريخ) وكان لابد من تعميق الفرجة بها Feux D'artifice. وكان من الضروري أيضا المحاولة مع الباروديا التي أصاب اشتراكها في المسرح حميمية مع الجماهير، مع أنها سبق أن تعرّضت للمنع عندما اقترب منها فوليتير في محاولاته الدرامية السابقة.

أخيرا، عثروا على الحل الأمثل. التصق المسرحيون بشخصية درامي لامع هو بيير ماريغو Pierre Marivaux (١٦٨٨ - ١٧٦٣م) الذي كان قد عرض إحدى كوميدياته في مسرح الكوميدي فرانسيز. ومع انتشار دراماته الكوميدي عبر إنتاج غزير وعصرى صعد إلى خشبة المسرح الكوميدي الإيطالي. من بين ثلاثين مسرحية ألفها ماريغو صعدت عشرون منها على خشبات مسارح فرنسا. مثلت دور البطولة النسائية في أغلب المسرحيات زوجة ريغوبوني، سيلفيا Silvia التي

جسدت الدموع غزيرة كاملة ومؤثرة جنباً إلى جنب المشكلات والاضطرابات الدرامية Troubles، مثلاً كما فى كوميدىا (لعبة الحب والمصادفة)^(٢٤). (Le Jeu De L'amour Et Du Hasard - المترجم).

لم يكن الوضع سهلاً بالنسبة لفن الأوبرا. إذ لا يمكن تعويض لوللى بسهولة، أغلب الظن أنه يمكن تقليده. لكن سرعان ما ظهرت أسماء فى السماء الأوبرالى من مؤلفين موسيقيين- Marc - Antoine Charpentier, Pascal Colasse, Marin Marais, Jean - Joseph Mouret لكنهم جميعاً لم يُضيفوا جديداً إلى فن الأوبرا وكل ما استطاعوا فعله: تابَعوا الأسلوب البطولى - الأنيق - Elegant الميثولوجى عند لوللى. لم تصل الأوبرا ومعها الموسيقى إلى قفزة وتطور نوعى يواصل التقدم إلا عندما ظهر (جان فيليب رامو) Jean Philippe Rameau بفكره الموسيقى الموضوعى بعد لوللى. احترم رامو محاولات سابقة عند لوللى فى تصميمه للتراجيديات الليرية Tragédie Lyrique بفارق بسيط، هو أنه زاد من حجم الموسيقى الأوركسترالية (التى يعزفها أوركسترا الأوبرا - المترجم) كما زاد من آلات العزف فى مشاهد الإنترلود^(٢٥). بقيت موسيقاه تُثمن أعياد البلاط ومناسباتها، وهو ما يشرح أسباب قيام نقاشات حول نوعية الأوبرا وبعدها عن الشعبية. لا يخفى كذلك أن فنون البلاط الملكية قد تعرضت هى الأخرى لمشكلات اقتصادية واجتماعية وصلت إلى حد الأزمات حتى انبثقت حركة روحية - اجتماعية فى فرنسا كلها : التنوير Enlightenment . قوة دافعة وزخم مثير Impetus سبب حرباً بين رجال الاقتصاد وعلى رأسهم François Quesnay

وبين السياسيين مثل مونتسكيو Montesquieu (دراماته خطابات إلى الفرُس، روح القوانين)، وفولتير بكل فلسفته المناهضة للرجيم القديم، ومن بعده روسو، لاميتري، هلفتيوس، هولباخ، الأنسكلبيديون وخاصة ديدرو، دالامبرت. Voltaire, Rousseau, Lamettrie, Helvetius, Holbach, Didero, D'Alembert يمكن رسم صورة عن المناقشات التي دارت حول المسرح وحروبه. كانت أول السجلات - والنقاشات وأعنفها في الوقت نفسه ما سُميت Querelle Des Bouffons ("نقاش الهزل والنكات - Buffoonery") سبب انطلاق هذا النقاش الذي انفجر في سنتي ١٧٥٢ ، ١٧٥٣ ميلادية هو أن فرقة الأوبرا الكوميدية الإيطالية قدمت أوبرا لبرجلوزي - Pergolesi المؤلف الموسيقي الإيطالي بعنوان (خادم المُثري النبيل) وبعد العرض مباشرة - في باريس - وفي بضع دقائق معدودة انقسم مسرح الدولة الفرنسية الأرستقراطية إلى فريقين. قسم في صالة الأوبرا وقسم حول المقصورة الملكية. حول مقصورة الملك وقف أنصار لوللى ومريدو موسيقاه، ومشاركو النقاش وبينهم ديدرو، دالامبرت ، هولباخ، بارو Baro، ثم روسو، جريم Grimm الصديقان المخلصان. انفجرت مظاهرات شديدة كانت تبدو كاعتراضات على أسلوب قديم أَفْلَ نجمة وقَدُم تاريخه في نوع المسرحية، وأسلوب جديد "طبيعي" Natural يدخل إلى الحياة المسرحية ويطوف في كل أرجائها. هذه "المعركة" كانت أكثر تعقيدا في خلفيات المجتمع. قَبْلَ الملك على مضض هذه المظاهرات والاعتراضات لأنها شغلت الرأي العام الفرنسي عن الحالة المتدهورة في الطبقات الاجتماعية. في رأى أحد الباحثين أن وصول

الفرقة المسرحية Buffo - Group التي حققت ساعتها بعروضها المضحكة والتهرجية قد أنقذ فرنسا من حرب أهلية كانت وشيكة الوقوع. هذا بينما لخصّ دالامبرت في دراسته المُنونة (دراسة عن الحرية في فنون الموسيقى): " هناك بعض المترادفات Synonym الموسيقية التي تُعتبر - تحليلًا - بمثابة الكلمات: كلمات وسطور في الكوميديا Part وفي الجمهورية، وفي الإيمان بالله والإلحاد Atheism " ^(٢٦). ومع أن للظاهرة تاريخًا في نهاية القرن السابع عشر الميلادي كان يبدو متوسعًا منتشرًا في مسرحيات ومسارح القصور الخاصة والتي كان يقوم بالتمثيل فيها النبلاء ورجال البلاط الملكي كهواة للمسرح، إلا أن هذه الظاهرة كانت تُمثل قوة الحُكم، وإثبات السيطرة الحاكمة على فن المسرح، كما تؤكد المقصورة Exclusivity بأن يكون حق التمثيل في مسارح القصور الخاصة مقصور على جماعة أو فرقة مسرحية بعينها، وما هو في الوقت نفسه إلا التأكيد على الهيبة والمقام والاعتبار Prestige والنجومية المُفضّلة. هذه الظاهرة، وهذه الصورة "النجومية" جلبت شرخًا عميقًا بأعد بين مجتمع السادة والحُكام وبين أفراد المجتمع العاملين من مختلف الطبقات الفرنسية.

في النصف الأول من القرن جرت العروض باستمرار في المسرح الخاص والمُقام بقصر النبيلة Du Maine في قصر Sceaux . ثم في عام ١٧٤٧ ميلادية أُفتتح في قصر فرساي Versailles وبتوجيه وإشراف مدام بُمبادور Madame Pompadur "مسرح الردهة Parlour" بمسرحية موليير طرطوف مثلّت فيها الوصيفة الملكية دور دورين Dorine في المسرحية. بعدها بعدة سنوات معدودة

تُتَشَيُّ مدام بُمبادور قاعة مسرحية فى قصر (بلفى Bellevue). بلغت عروض القصور الخاصة هذه حتى عام ١٧٥٧ ميلادية (٢٦) ستة وعشرين عَرَضاً أوبراليا، وبالیهات، (١٨) ثمانية عشر تراجيديا، (١٠) عشرة عروض للبالیه الصامت Balletpantomime ، إضافة إلى بناء مسارح صغيرة بعد ذلك فى عصر ملك فرنسا الجديد لويس السادس عشر XVI Loius حيث كانت زوجته النمساوية مارى أنطوانيت Marie Antoinette من أشد المُفرمات بفنون التمثيل المسرحى، وتشیید مسارح أخرى عام ١٧٨٠ ميلادية فى حديقة القصر الصغير تريانو Trianon، وكان المسرح الصغير هذا هو الذى شهد آخر عرض مسرحى ملكى مثلّت فيه الملكة دور روزينا Rosina عام ١٧٨٥ ميلادية فى مسرحية بومارشيه Beaumarchais (حلاق إشبيلية).

استمرت العروض كذلك فى القصور الخاصة فى المدن الكبرى. ونذكر أنه كانت هناك مسارح خاصة " للمواطنين " . من بينها ثلاثة مسارح أشرف فوليتير على إنشائها فى مدن باريس Paris ، Ferney، Cirey، هكذا " وصل المسرح والمسرحية كرفيق للإنسان الفرنسى " (٢٧). حسب تعبير شتاوت جيزا Staudt Géza (مؤرخ المسرح المجرى - المترجم)، وحتى الذين كانوا - فى أوروبا - يدورون فى كنف الطبقة الأرستقراطية الحاكمة مُعتبرين أنفسهم " فوق القوميات " فإنهم كانوا هم الآخرون من مستهلكى الفن المسرحى، رغم كونه فناً أرستقراطياً يُدار، ويُعرض فى " أجنحة وقصور البلاطات الملكية " فى أوروبا.

• مسرح الإحياء والتجديد الإنجليزي Restoration

ما كاد يصل من فرنسا الملك الإنجليزي تشارلس الثانى، وحتى يبعث بتجديد خلال ولايته، إلا ويصدر مرسومًا ملكيًا عام ١٦٦٠ ميلادية وفى شهر أغسطس يسمح لمسرحيين بالعمل يحملان اسم السير وليم دافننت، تشارلس كيليجر Sir William Davenant، Charles Killigrew. الفرقة الأولى كانت تعمل تحت رعاية النبيل حاكم يورك York وكانت تضم عددا من الممثلين الشبان المهرة فى فن التمثيل فى مسرح كان مخصصا قبلا لقاعة من قاعات لعبة التنس. أما الفرقة الثانية فكانت تتبع رجال وحاشية الملك King's Men تحت إدارة رئيسها كيليجرو وبممثلين من كبار الممثلين ذوى الخبرات العريضة والذين أصبحوا من المقربين جدا والليبراليين من أنصار الملك. قبل ثورة البروليتان المتمسكين كان بهذه الفرق ما يقرب من سبع ممثلات فى الفرقة الأولى وثمانية ممثلات فى الفرقة الثانية.

كان للسير دافننت علاقات قديمة مع الفن المسرحى. فقد كتب أولى دراماته عام ١٦٢٩ ميلادية، والتي غيرّها بن جونسون مُضيفا إليها الليبرتو - المقنّع - بالأقنعة. ثم كان دافننت عام ١٦٢٨ ميلادية شاعرا من شعراء البلاط الملكى ثم هرب إلى فرنسا وتزوج سيدة فرنسية هناك. بعد ذلك عاد إلى وطنه إنجلترا

ليُخرج عدة عروض مسرحية فى البلاطات الملكية " بفرقة خاصة أهلية " . عام ١٦٥٦ ميلادية شهد العرض الأول يوم ٢٣ مايو (وبلا عنوان) "By Declamations and Musick ; After the Manner of the Ancients " بمعنى "إلقاءً وموسيقى، حسب العادات والنظام القديم " . ضمّن العرض مناقشة بين ديوجانيس Diogenesz وأرسطوفانيس حول متطلبات المسرحية . ثم تابع تقديم (حصار رودس) Slege of Rhodes فى درامة عَنْونها " التمثيل المسرحى " Representation وبدلاً من استعمال الفصول المسرحية استعمل انطلاق المشاهد أو اللوحات المسرحية خلف بعضها البعض . أُعدت المناظر طبقاً لنظرية المنظور، ولأول مرة فى تاريخ تمثيل المرأة فى المسرح الإنجليزى وعلى خشباته تظهر الممثلة المُحترفة مِسِرْز كولمان Mrs. Colemann . وفى نفس العام يعرض مسرحية أخرى بعنوان (وحشية الأسبان فى بيرو) The Cruelty of Spaniards . in Peru "تكوّن العرض من عدة آلات موسيقية وغناء ملفوظ Vocalize ومناظر رُسِمت وفق قواعد علم الرسم المنظورى (Perspective " بمعنى القُدرة على رؤية الأشياء على خشبة المسرح وفقاً لعلاقاتها الصحيحة أو أهميتها النسبية - المترجم) . وهو العرض الذى أُطلق عليه مصطلح (أوبرا - إبداع أوبرالى) (٢٨) - لم يستطع المواطنون العاديون مشاهدة مثل هذه العروض - التى سبق ذكرها - المترجم) لأسباب سياسية وأيديولوجية .

بالمرسوم الملكى السابق الإشارة إليه لم يكن التمثيل أو مزاولته فى منطقة لندن مسموح إلا لفرقتى دافنتى وكيالييجرو، وهو ما ضيّق الخناق على فن

التمثيل كما على الفرق المسرحية الأخرى: الأرستقراطيون يخضعون للتأثيرات الملكية، ولكل البريطانيين الكبار الذين بقوا إلى جانب حركة الإحياء والتجديد بحكم معيشتهم وسكنائهم في العاصمة لندن أو في الضواحي المحيطة بها. وبحسب تعبير ألدرايس نيقول عن المسرح "لذلك فقد ولدت مسرحية الطبقة العليا"، والتي يحمل مضمونها "ما فوق الملكية Ultramonarist" ^(٢٩). حدثت تعديلات على (فورم) شكل المسرحيات ونماذجها بما يتناسب مع الظروف والأحوال آنذاك بما كان يمكن تخيله أو تصوّره. ظهرت تراجيديا البطل السجعية المُقفّاة Rhymed Heroic Tragedy في ظروف ووسط أحوال تُمجّد الأبطال في عاطفية كاملة. مؤلفو تراجيديات البطل المُقفّاة هذه هم الدراميون النبيل أوريري، الكاناه سيتل، توماس دورفي، ناثانييل لي، واكبر درامي نظري إلى جانبهم الكاتب الدرامي جون درايدن. Nathaniel Lee, John Dryden بين عامي ١٦٦٤، ١٦٧٧ ميلادية أبدعوا جميعا هذا النوع الدرامي البطولي السجعي حتى انزوى النوع ولم يخرج عن إطاره التراجيديا "البلاطية". لم تكن هناك أحلام لهؤلاء الأبطال، لكنهم كانوا أبطالاً يحملون قيماً بطولية تشع بالأخلاقيات وتبرز وجهاً أخلاقياً سامياً في جنبات المجتمع. بعد اضمحلال الدراما التراجيديا البطولية هذه عاد درايدن إلى قيم "الوطنية"، أولاً مُتجها نحو الشيكسبيريات كاشفا عن "اللا حدود" في الشخصية الشيكسبيرية وعن استقلالية السلوك الإنسان وأفكار التمتع بالحكم الذاتي Autonomy بما "لم يكن له مكان في عالم البلاط"، ويكفي أن نُفكر في إعدادة لمسرحيات شيكسبير ترويلوس، أنطونيوس وكليوباترا ^(٣٠).

كانت الكوميديا فى مسرح الإحياء والتجديد مُناسبة تماما للظروف والأحوال الاجتماعية آنذاك. فإلى جانب درايدن كان أهم مُنتج للكوميديا اثنان من رجال الدراما هما جورج إثيرج، وليم ويتشيرلى George Etherege, William Wycharley اللذين كانا على علاقة وطيدة ومستمرة بالطبقة الأرستقراطية الفرنسية بحكم كونهما عُضوين فى صالونات الفنون الفرنسية فى العاصمة باريس. كانت الصورة الكلاسيكية الإنجليزية تُرى بالدرجة الأولى فى أعمال ودرامات بن جونسون. فمن هذه الدرامات تعلم درايدن وتابعاه نُظم رسم الشخصيات فى وضوح، وطريقة اتساع مدى دياالوجات النص المسرحى، وأسلوب عكس المواقف الأرستقراطية وسلوك البلاطات، وكيفية إعداد وتكوين " كوميديا الجماعات - والأخلاقيات ("Comedy of Manners") والتي كانت أكثر من طريقة أو موضة وأعظم من منهج ونظام Method فى مواجهة البيورitanيين المتعصبين - لإدخال الحياة سعادة حرة. تميزت كل شخصية - فى الكوميديا - عن الشخصية الأخرى بما تحمله من علامات وأمارات بما يوحى بأن بداخل كل شخصية شئ خاص بها تُريد أن تُفضى به إلى الجماهير مشاهدى المسرح. جاءت كل كوميديات درايدن على هذه الصورة من الأمارات والدلالات فى سلوك وأخلاقيات كل شخصية على حدة. وهذا الذى تُفضى به مهما كان صغيرا فإنه معرفة - وتعريف وإعلام بشئ هو كبير فى الحقيقة - "A little Jene- Scay - Quoyish"^(٣١). وقفت هذه الكوميديا تُصارع وتواجه البيورitanيين والساتيريات التى استهدفت سخرية المواطنين.

بعد عدة عقود قصيرة أعقبت عام ١٦٦٠ ميلادية صعد نجم إنجلترا فى الإنتاج الصناعى والتجارى إلى الضعف فى الإنتاج، وأثر هذا الانتصار على التطور الاقتصادى للفرد كما على العلاقات الاجتماعية فى المجتمع. وسط هذه التطورات المتعددة وإعادة التجديد والإحياء الإنجليزى جاءت محاولة إعادة حقوق الإقطاع، لكن البرجوازية الإنجليزية لم تسمح بهذه الإعادة والعودة إلى طريق الخلف. ثم حينما عقد الملك تشارلس الثانى اتفاق دوفر Dover مع الملك الفرنسى لويس الرابع عشر جاءت تيارات قوية للرجوع عن الكاثوليكية. وعندما تبع چاكاب الثانى II. Jakab تشارلس على العرش أراد أن يُعيد عقارب الساعة إلى حالتها الأولى ويدور بمجلة التاريخ دورة جديدة، فَخَطَّأ خطوات نحو تأسيس الاستبداد Absolutism الفرنسى فى إنجلترا. لكن البرلمان الإنجليزى يوافق على " تغيير " الملك الذى يستدعى فيلموش الثالث Vilmos (Oraniai) III. للحكم.

ويرى المؤرخون ما عكسته أحداث هذه الظروف. ويُقررون أن هذا الموقف قد حدا برجال البلاط الجُدد إلى الكف عن التأييد العلنى للمسرح. ولهذه الأسباب أيضا وخاصة بدءًا من عام ١٦٨٢ ميلادية بدأ توماس بترتون Thomas Betterton فى دمج الفرق المسرحية لاستكمال مرحلة إحياء وتجديد المسرح الإنجليزى. وهو ما كان من نتائجه فى القرن التالى انبثاق حياة مسرحية، ومسارح تعمل من أجل إحياء الصنفه وانتشارها لتُخَفِّ حياة مسرحية ذات أشكال جديدة حقا.

• مسرح العَرَض في البلاد الناطقة بالألمانية

اشتدت حُمى التنافس والمنافسة Rivalry بين باريس وڤيينا خاصة في عصر لويس الرابع عشر وعصر القيصر النمساوى ليوبولت الأول I. Lipót كانت أوروبا قد انتهت من حرب السنوات الثلاثين وبدأت في التخلص من مُخلفات الحرب والخسارات والتي نالت في الكثير من شعوب بلادها وناسها. ظهرت الفرحة في بيت هابسبرج Habsburg (القصر الامبراطوري النمساوى في ڤيينا - المترجم) بعد أن كان قد توقفت احتفالاته المسرحية نتيجة حرب الثلاثين.

في إيطاليا عرفت القصور والبلاطات العروض الفُرجوية الرائعة Festa Teatral منذ بداية القرن السابع عشر الميلادي والتي توسّعت منتشرة في كل أجزاء المناطق الأوروبية الناطقة بالألمانية وبحكم المساعدات الكبيرة والعلاقات المتينة بين الأسر الحاكمة في هذه المناطق. لم تكن في هذه المناطق أية ضغوطات على النوع المسرحي أو المسرحيات، لذلك فقد كانت الفُرجة والمسرحيات عاملاً جاذباً للجماهير الواسعة والعريضة التي كانت تُقبل على العروض المسرحية دون قيود، والتي كانت تشهد إلى جانب الجماهير والمواطنين مشاهدي المسرح من القياصرة، والملوك، والسُفراء، والنبلاء، والعظماء من كبار القوم وقواد الجيوش.

الكل يذهب إلى مشاهدة المسرح ليتمتعوا بفكرة انتصار الاستقلالية الذاتية والإحساس بمكسب التنافس والمنافسة فى عروض هى (الأوبرا الجادة) "Opera Seria" التى فتحت أمام الجماهير طريقاً واسعاً ونافذةً مسرحية عريضة. بدءاً من عام ١٦٥١ ميلادية بدأت فيينا تقدم عروضاً أوبرالية بانتظام خاصة عندما قدّم الفنان جيوفانى بورناتشيني Giovanni Burnacini السينوغرافى الكبير مساهماته الفنية والذى كان يعمل عند البلاط الإمبراطورى. تميزت العروض بالشكل الجماهيرى الأخلاقى الملتزم الصارم Rigorous، لقد تحكّمت نُظم آداب المعاشرة الأسبانية Etiquette إلى جانب قواعد التشريفات. تحددت قواعد بروتوكولية فى نظام جلوس الجماهير المسرحية، ونوعية الكراسى ومقاعد الجلوس، ثم، أى نوع من المسرحيات يُستحب تقديمها، وزمن العرض المسرحى، ومن الذى يمكن أن يشترك فى التمثيل المسرحى. ومع ذلك فقد كان نادراً ما يشترك أثرياء المواطنين فى العروض المسرحية (٣٢).

فى النصف الثانى من القرن تبعت عروض مُسرفة فى التبذير Prodigal جاءت كأنها فى سلسلة خلف بعضها البعض: عام ١٦٦٧ ميلادية يصعد إلى المسرح باليه الفارس Cavalry Ballet يُعبر عن المعركة بين الهواء والماء. عام ١٦٦٨ ميلادية بمناسبة زواج الملك ليبوت الأول I. Lipót يشتهر عالمياً عرض المناسبة (التُفاحة الذهبية) Golden Apple فى كل بلاد أوروبا. ثم عام ١٦٧٤ ميلادية فى مناسبة ميلاد ابنة القيصر يُقدم عرض (النار الخالدة)، وباستطاعتى تقديم نماذج أكثر وأكثر. فى بداية القرن الجديد تابع المسرح

التقليد الذى سار عليه سابقا، وبقي الاحتراف فى المسرح قائماً وممتدا يصنعه الإيطاليون ويمارسونه فى عديد من البلاد الأوروبية. عام ١٧١٠ ميلادية يشتغل جالى بيبينا Galli- Bibbiena كسينوغرافى فى مسارح فيينا وتستمر عائلته فى العمل المسرحى حتى عام ١٧٤٠ ميلادية. كان لهم الفضل فى إثراء الباروك الفييناوى ووصلوه إلى القمة الفنية. عمل بالقصر الامبراطورى قائد الأوركسترا الموسيقى ومؤلف الألحان- فى البداية - يوهان جوزيف فاكس Johann Joseph Fux ثم بعده عمل أنطونيو دراجى Antonio Draghi . الأول قدّم عام ١٧١٦ ميلادية عرّض Alcina تتقابل فيه سفينتان مطلّيتان بماء الذهب. وفى إحدى حدائق براغ عام ١٧٢٢ ميلادية يصعد إلى المسرح عرّض (القوة والثبات الراسخ) Strength and Steadfastness يشترك فيه (١٠٠) مائة مُغنى ومغنية، (٢٠٠) مائتان عازف أوركسترالى ومعهم أعداد كبيرة من الممثلين (الكومبارس). وعلى نفس النمط كتب أنطونيو دراجى (١٧٢) أوبرا مسرحية، كل كلمات وحوارات أوبراته الجادة Opera Seria يُحقّقها إيطاليون، نذكر هنا المشهورين منهم فقط: أبوستولو زينو Apostolo Zeno أحد العاملين فى بلاط الإمبراطور فى فيينا، بيترو ميتاستاسيو Pierto Metastasio الذى شبّهه زملاء عصره بكبار التراجيدين الإغريق والذى استعمل حوارات كتاب Dido (ديدو) وحوارات أخرى داخل إبداعاته الموسيقية. مع هؤلاء الرواد تكوّن النموذج النمساوى لمسلسل الأوبرا الفييناوية : Recitativo Seccója الحوار بدون أية مصاحبة - (أى بدون مصاحبة من الموسيقى - المترجم)، ثم الأجزاء العاطفية بالآلام

Passion - Accompagnato ("بالمصاحبة") وفيها تدخل الموسيقى بأساليبها الموسيقية لتصاحب الحوار ولتكوّن مشاهد عاطفية تمتلئ اتساعاً من الآريا Aria نَفْماً وألحاناً، إلى جانب مرتجلات مُحددة والمُسماة " الفنائيات " Aria Cantabile، Aria Di Bravura، وكذلك الجزئيات الحوارية "Part of Speech" والمُسماة Aria Parlante وهكذا دواليك. كانت الأدوار الرئيسية من نصيب النبلاء وعليه القوم الملكيين من الرجال، ونساء القصر والنبيلات فهُم المغنون فقط. أما بقية المشتركين فقد كانوا كالزينة اللامعة حول هؤلاء النجوم المتألئة على خشبة المسرح^(٣٣).

تغيّر موقف مسرحيات البلاط الملكى فى عصر حكم الأرشدوقة ماريا تريزيا Maria Terézia. انخفض عدد الليالى الاحتفالية المُسمى " أيام المعدّل الإحصائى " (المقصود هنا عدد الليالى التى تُقدم سنوياً فيها عروض مسرحية خلال الموسم المسرحى أو الأوبرالى - المترجم) والذى كان مُحدداً قبلاً بـ (٢١٠) ليلة مسرحية، انخفض لا نعرف إلى كمّ من الأمسيات، الأمر الذى سبب مشكلات مالية للمسارح فى النمسا. ومن باب إنقاذ المسرح فقد حاول مشرفو المسارح " صانعو العروض " التغلب على عدد الأمسيات بطلب تصريح لكل ليلة أو أمسية - فوق المحدد رسمياً - وبيعَ الحفل لشركة من شركات اليانصيب المشهورة Lotto بأسعار عالية تعويضاً للخسارة، بعدها - ولنفس فكرة الإنقاذ - أسس الأثرياء وكبار رجال الدولة النمساوية ما عُرف باسم مسرحيات البنك فى مسرح القلعة مستغلين بعض الأمسيات كطريق للحصول على مال يساعد المسرح

والمسرحيين. توزّع إيراد هذه الحفلات مناصفة بين المسرح وبين فقراء مدينة فيينا. عام ١٧٦٥ ميلادية يتعهد الأثرياء والنبلاء فى طليعتهم للمساعدة المالية لمسارح فيينا. بدأ المساعدة مُفتتحاً هذا الطريق الإنسانى النبيل كونيتز Kaunitz فى العاصمة فيينا حاثاً أغنياء العاصمة من ساكنيها على التبرع من أجل المسرح. اتصلت جماعة المساعدات بكبار السادة والأثرياء فى فرنسا والذين كانوا سندا وعضدا لموضة مسارح القصور والبلاطات الفرنسية فى قصورهم. عام ١٧٨٧ ميلادية كان للنبيل (أورسبيرج) Auersperg مسرحا خاصا باسمه (قُدمت على خشبته أوبرا موزارت (Idomeneó). تعددت المسارح فى قصور النبلاء أسترهازي Eszterházi، ألتمان Altmann، وفى بلاط عائلة لوبكوفيتز Lobkowitz، النبيل فرايز Fries والأخير كان من المواطنين الدائمين على مشاهدة افتتاحيات الأوبرات الفرنسية. ولما كان لهذه الإمبراطورية الأرستقراطية قصورها فى تشيكيا، مورفا Morva، سيليزيا Szielézia وفى غرب المجر، فإن اتساع رقعة العروض الأوبرالية يصبح مفهوما وطبيعيا فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى، وبسهولة يمكن فهم انتشار هذه المسارح الخاصة فى بلاطات القارة الأوروبية. يشير المؤرخ شتاوت جيزا Staudt Géza إلى أن (٤٧) (١) مكانا فى القصور المجرية شهدت أمثال تلك العروض وأن عروضاً قامت ساعتها بين الحين والحين فى التاريخ المسرحى المجرى. ومن الخطأ الاعتقاد بأن هذا التوسّع فى العروض قد شمل المحافظات المجرية. فإذا ما عرفنا أنّ جوزيف هايدن Joseph Haydn أثناء قيادته للموسيقى فى قصر

أسترهازي بالمجر قد تعاقد بدءاً من عام ١٧٦٨ ميلادية مع فرقة ألمانية للنثر والإلقاء المسرحي، إلى جانب ما كان يُقدم في القصر - وعلى الدوام - من أوبرات إيطالية بالإيطاليين ومسرح للعرائس. وأنّ عام ١٧٧٣ ميلادية قد شهد استقبال ماريا تريزيا، وأن ما بين أعوام ١٧٦٤، ١٧٦٨ ميلادية جرت عروض في قصر الكاردينال باتاتشيتش آدم Patachich Ádám في مدينة نوجفارود Nagyvarad وكلها أوبرات قادها قائد الأوركسترا الموسيقى الألماني Ditter Von Dittersdorf، وأنه حتى اليوم لا يزال مسرح قصر أمير منطقة Scharzenberg (شوارزنبرج) في Böhmisch Krumau متحفا يزوره المعاصرون للاطلاع على روعته المعمارية والمسرحية، وأنه ما بين أعوام ١٧٨٥، ١٧٨٩ ميلادية قد مُثلت أوبرات عديدة على مستوى عال في بوجوني Pozsony قريبا من منطقة الغابات حيث أُفتتح المسرح هناك بأوبرا لبايزيللو Paisiello. إذا ما عرفنا كل أحداث الأوبرات وعروضها - كما أسلفت - في أجزاء عديدة من الأماكن في المجر، أدركنا أن الرغبة في الترفيه وفي الحضور المسرحي كانت تفوق كثيرا اتساع المستوى الفني لعروض الأوبرا^(٣٤).

ممارسات مشابهة حدثت في غرب - ووسط - وشمال المناطق المتحدثة بالألمانية في أوروبا. في البداية نجد فن الباليه مسيطراً في اشتوتجارت Stuttgart . في عام ١٦٠٩ ميلادية تظهر في هذه المناطق لأول مرة المسرحية الراقصة. في النصف الثاني من القرن يتحول نوع " الباليه الفئائي " - Singe Balett إلى عرض شعبي يُبهر الجماهير، خاصة الباليه الذي اتخذ بالباليه الأوبرا

الفرنسية نموذجاً يستلهم منه الشكل. تبعت بعد ذلك فى القرن الثامن عشر الميلادى المسرحيات النثرية الفرنسية وعروضها. ينظم مسيرة المسرح والحياة المسرحية المستمرة تيودور كارل يوجين Theodor Karl Eugen : أسبوعياً يُقدم أوبرتين، ومسرحيتين فرنسيتين. منذ عام ١٧٥٣ ميلادية وحتى عام ١٧٦٩ ميلادية عندما يقف الموسيقى نيكولو جومالى Niccolo Jommelli خلف البيانو فإن أوبرات كبيرة تخرج من بين يديه. كما عمل فى نفس الوقت جان جورج نوهر Jean - Georges Noverre سيد الباليه الدرامى. من بين السينوغرافيين الفرنسيين الكبار الذين كانوا يفكرون فى نقل الاتجاهات الفرنسية الثرية بالفن الأصليل جان نيكولاس سرفاندونى Jean - Nicolas Servandoni والذى حقق مسرح المتعة والفرجة الممتعة فى إبحار المسرح وفنونه من عصر الباروك إلى عصر الروكوكو^(٢٥).

مدينة درسدن Drezda هى المدينة الألمانية الثانية التى أبرزت إشعاعات موسيقية مؤثرة (موسيقى السادة الكبار) ففيها عمل لفترة طويلة فى القرن السابع عشر الميلادى هاينريخ شوتز Heinrich Schutz الذى عمل كقائد أوركسترا مُميز لأكثر من مقاطعة، وفى قصور نبلائها وحُكامها. وهو الرائد الأول لعروض الأوبرا الألمانية باللغة الألمانية الأم: فى إحدى مناسبات خطوبة نبيلة من النبيلات يُعد أوبرا (دافنى) Daphne التى قدّمها فى قصر هارتن فِلِس Hartenfels عام ١٦٢٧ ميلادية. وأمام عبقريته الموسيقية وبعد سنة واحدة يصبح زميله يوهان آدم هَسَّه Johann Adam Hasse القائد الموسيقى لأوركسترا

القصر فى درسدن ويظل يعمل فى هذه الوظيفة من عام ١٧٤٠ حتى عام ١٧٦٣ ميلادية. أحد أعماله المعنونة (سوليمانو) Solimanó عام ١٧٥٣ ميلادية يقف السلطان أمام الموت فى قلعة الجزيرة. وفى درامته بعنوان Ezio يضيف فُرجة خيالية إلى حدٍ لا يُصدق Fantastic تكشف عن مقاييس إبداعية دقيقة. قدّم أيضا ضمن إبداعاته المسرحية والتياترالية سلسلة من الأعياد تضمنت مسرحيات مُثلت لمدة شهر على التوالى^(٣٦).

يرتفع اسم مدينة برلين إلى عنان السماء عندما تم فيها تأسيس المركز الثقافى الفرنسى - الإيطالى على يد فردريك الثانى II. Frederick تقريبا فى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى. فمنذ عام ١٧٤١ ميلادية يعمل كارل هاينريخ جرون Karl Heinrich Graun كقائد لأوركسترا البلاط الذى يفتح بعد عام واحد من عمله أوبرا قيصر وكليوباترا Cleopatra E cesare التى قُدر افتتاحها فى أوبرا Georg Knobelsdorff بمصاريف باهظة بلغت مليون طالر* . لم يكن الملك يُطبق اللغة الألمانية. لذلك تعاقد مع فرق المسرح النثرى الفرنسى ومع فرق الباليه إلى جانب فناني الأوبرا الإيطاليين، وهى الفرق الأوبرالية التى قدمت بدءًا من عام ١٧٤٨ ميلادية الإنترميزيتى Intermezzisiti الإيطالية، والتي أكملتھا فرق الأوبرا الضاحكة الفرنسية^(٣٧).

*

* الطالر : Taler نقد جرمانى فِضى توالى إصداره من القرن (١٥) ميلادى إلى القرن (١٩) ميلادى.

اتصلت هذه الأنواع المسرحية - والأوبرالية بشكل الحياة، وبالموضة Fashion وبالترفيه الذى كان سائدا فى القصور والبلاطات، والذى - كما أوضحنا فى السابق - انتشر فى " الجزء الخارجى لأوروبا " حتى وصل إلى درجة احتراف الموسيقيين.

• المسارح الملكية فى اسكندنافيا

عَمِلَ الموسيقى هاينريخ شوتز ما بين أعوام ١٦٣٣، ١٦٤٥ ميلادية كقائد للأوركسترا فى بلاط ملك الدانمارك. فى السنة الثانية على بدئه العمل اشرف على حفل زفاف ملكى قدّم عرضا " بالأقنعة " ظهر فيه الملك وبقية أعضاء الأسرة الملكية. كان واضحا فى منتصف القرن التأثر بمنهج باليه القصر الملكى الفرنسى. كما أنه بدءا من عام ١٦٥٢ ميلادية يدخل جاسبر فرستر بكل ثقله إلى عالم الأوبرا الإيطالية، ويكتمل هذا الدخول والتأثر عام ١٦٨٩ ميلادية عندما يُشيد الملك كريستيان الخامس V. Christian فى منطقة Amalienborg دار أوبرا جديدة. فى منتصف القرن الثامن عشر الميلادى يتجهون إلى الاعتناء بفنون الموسيقى فيبرز كل من راينهارد كايزر، ومن بعده جوزيبى سارتى Reinhard Keiser, Giuseppe Sarti . كان ملوك الدانمارك يتدخلون شخصيا

وبحماس تجاه الحياة المسرحية. فمثلاً أُغلق أحد المسارح عام ١٧٢٢ ميلادية، لكن سرعان ما يقرر الملك فردريك الخامس إعادة إشعاعات المسرح من جديد عام ١٧٤٨ ميلادية، ولكن بتغيير يضمن حماية المسرح. فقد أصبح المسرح وآلياته فى عهدة البلديات ومجالس المدن الدانماركية. كما أن القصر الملكى يبدأ من عام ١٧٧٠ ميلادية فى تقديم العَوْن المالى Subvention، ومُنشئاً مسرحاً ملكياً يُطلق عليه (المسرح الملكى).

وفى السويد Sweden تضع الملكة كريستينا Christina طابعها وخاتمها على البلاد بدءاً من منتصف القرن السابع عشر ميلادى الأول. يكون هذا الطابع مَمَّهوراً بالنموذج الفرنسى. وفى عام ١٦٣٧ ميلادية يُكوّن الفرنسى أنطوان دو بوليه Antoine De Bealieu عالم الباليه الملكى، ويتعهد بالرقص فيه شباب الطبقة الأرستقراطية السويدية. وفى عام ١٦٤٥ ميلادية يُحوّلون أكبر قاعات القصر الملكى إلى قاعة للرقص، قدّموا فيها لأول مرة الأسلوب الباريسى لباليه الدخول A Entrée، كان ذلك بمناسبة زيارة الفيلسوف الفرنسى ديكارت Descartes والذي جاء بدعوة من الملكة حيث عرضوا بالمناسبة ليبرتو من تأليف ديكارت بعنوان (ميلاد السلام) والذي لم يستعمل القناع فى أى من مشاهده ليُظهر " مآسى الحروب " والتي صورتها شخصية Pani (بانى) فى عرض الباليه. استمر التأثير الفرنسى ممتداً سارياً حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى. استدعت الدانمرك فرقة التمثيل النثرى بقيادة Claude G. De Rosidor، ثم فى عام ١٧٥٣ ميلادية استقدمت الملكة لويزا Lujza فرقاً

فرنسية عملت بالدانمرك لمدة عشرين عامًا متواصلة . وبفضل من الملكة أنشأت الدانمرك مسرح (الروكوكو Rococo) فى مدينة دروتنينج هولم Drottningholm الذى لا يزال قائما حتى اليوم. كما أن جوستاف الثالث III. Gustavus كان من أشد المولعين بالمسرح، وهو الذى وجّه الدولة إلى دور المسرح فى السياسة الثقافية، الأمر الذى أتاح فرصة كبيرة لتقدم الحياة المسرحية. يفتح الملك جوستاف عام ١٧٧٢ ميلادية دارا للأوبرا تُعرض عليها عروض وأوبرات تهتم بإبراز الجانب التاريخى للسويد. استمرت العروض بشكل دورى ما بين عامى ١٧٧٥، ١٧٧٦ ميلادية بتمثيل السادة كبار رجال الدولة وشباب الأرستقراطيين فى قصر Gripsholmi وباشتراك الملك نفسه أحيانا والذى كان يمثل باللغة الفرنسية فى هذه العروض حتى يُوسّع دائرة المعارف السويدية بالدرامات الفرنسية والأوروبية العالمية. عام ١٧٨٤ ميلادية تتعاقد السويد مع مهندس المناظر الفرنسى Louis - Jean Deprez لويس جان دابريه . وما يكاد عام ١٧٨٧ ميلادية يدخل إلا وتُقدم Stockholm فرقة محترفة مسرحية تُمثل باللغة الأم السويدية، وتخضع مباشرة للملك سُميت مسرح الدراما الملكى (٣٨).

• مسارح الأرستقراطيين فى البلاد الناطقة بالسلافية

عانت الثقافة التشيكية كثيرا إذ تقابلت مع صعوبات جمّة بسبب الحرب. وفى أوائل حرب الثلاثين عام ١٦٢٠ ميلادية خسرت تشيكيا معركة Fehérhegy

(الجبل الأبيض) وخسرت معها الدولة استقلالها لتبقى تحت حكم آل هابسبورج Habsburg . تشرذمت الطبقة المثقفة المتتورة، أما الحياة الروحية فقد بقيت تحت تأثير الألمان. كانت أولى الأوبرات التى قُدمت فى العاصمة براغ عام ١٦٢٧ ميلادية فى قصر القيصر (هاينريخ شوتز مؤلف أوبرا دافنى Daphne والتى عُرضت باللغة الإيطالية).

فى العقود التالية قُدمت فرق أوروبية لتعرض أوبراتها فى قاعات قصور براغ، واشتركت فى هذه العروض فرق أوبرالية كبيرة وأخرى صغيرة محدودة العدد. ظل التأثير الإيطالى - خاصة فى عروض الأوبرا - مسيطرا طوال القرن الثامن عشر الميلادى. عام ١٧٢٤ ميلادية يدعو النبيل فرانز سبورك Franz Spork فرقة أوبرا فينيسيا، وكانت الدعوة فرصة للتشيكيين لبناء دار أوبرا جديدة لاستقبال فرقة أوبرا فينيسيا. لم يكن الإحساس بالقومية نامياً آنذاك. لقد تبدى هذا الإحساس - وبنبض مُنخفض - عندما تحدثت إحدى قصص الأوبرا عن موضوع تاريخى لثيمة Libuše جاء فى سياق إحدى الأوبرات، ولكن باللغة الإيطالية أيضا عام ١٧٣٤ ميلادية.

افتتح النبيل نوستيتز Nostitz فى براغ عام ١٧٨٣ ميلادية المسرح القومى الألمانى. وفى نفس مكان المسرح قَدّموا فى ٢٩ أكتوبر ١٧٨٧ ميلادية أوبرا موزارت دون جيوفانى Don Giovanni ^(٣٩) . وحتى يصل فن التمثيل باللغة التشيكية الأم، فقد اقتضى ذلك عدة عقود من الزمن، واجهت حروبا كان لابد من الانتصار فى معاركها.

فى بلاط ملك بولندا وكذا فى قصور النبلاء بدأت منذ نهاية القرن السادس عشر الميلادى موضحة فنية تركزت فى دعوة الفرق المسرحية الأجنبية الأوروبية للتمثيل: جاءت إلى بولندا عام ١٥٩٢ ميلادية فرقة الكوميديانات الإيطالية، عام ١٦١١ ميلادية زارت البلاد فرقة مسرحية إنجليزية، ما بين أعوام ١٦١٦ ، ١٦٣٢ ميلادية زارت بكثرة الفرق الجوّالة الألمانية. فى عصر ولاديسالس الرابع. IV. Wladisals منتصف القرن السابع عشر الميلادى اشتد التعاون بين البولنديين والأوبراليين الإيطاليين. عام ١٦٣٧ ميلادية يُجهز الجناح الجنوبى فى القصر الملكى فى وارسو "Sala Del Teatro" بأحدث التقنيات المعاصرة ووسائل وآليات الإضاءة فى المقصورات - الألواح والبنائير - إلى جانب الأوبرات الإيطالية كان يتم عرض مسرحيات نثرية إيطالية وألمانية. عام ١٦٤٥ ميلادية تم بناء مسرح القصر فى جدانس Gda'ns . فى عصر حُكم أجوست الثانى II. Ágost ما بين أعوام ١٧٢٤ ، ١٧٢٥ ميلادية شُيّدت أوبرا فى مدينة وارسو، وساعتها بدأ مستوى العروض الأوبرالية والمسرحية فى الارتفاع إذ كان المشتركون فى العروض من الطبقة الأرستقراطية. قام بالمنظرية على خشبة المسرح فنانون مهرة مثل كاناليتو Canaletto وكذلك السينوغرافى الأوروبى الشهير كارلو كواجليو Carlo Quaglio . وعلى الرغم من الأحداث التاريخية الصعبة التى مرّت بها البلاد - حيث كانت تتعرض لمناطقها إلى التقسيم والتقطيع مرة بعد أخرى - فإن مسارح السادة كانت تزدهر يوما بعد يوم. مثال على ذلك أنّ النبيل رادزويل Radziwill قد أقام فى قصره ناحية Nie'swie'zi عرضا باسم "Komedy Hauz" (منزل

الكوميديا) مُبتدعا خشبة مسرح خاصة كماً تصورها هو. كان التمثيل يجرى على خشبة المسرح ذات الدورين (طابقين): الدور العلوى تجرى فيه مشاهد الفُرجة، اللائقة للمشاهد والأعمال " الراقية الأنيقة ". فى الدور السفلى (التحتانى) المشاهد والأعمال العادية التقليدية. خشبة الطابقين هذه أفسحت مجالا للمكانية وللحيّز الفضائى Spatial وفى نفس الوقت أعطت المشاهدين فرصة البصرية المرئية المُفعمة بالحيوية Visualization . عام ١٧٤٤ ميلادية تخضع كل مسارح العاصمة وارسو لرعاية النبيل سالكوفسكى Sulkowski الذى حاول بعد عدة سنوات تطوير المسارح فعهد إلى أحد رجال الأعمال الأثرياء من أصحاب الثروات الضخمة هو فرانز ريكس Franz Ryx بتعهد جميع المسارح^(٤٠).

فى روسيا كانت الاتجاه إلى أسلوب المُطلق يمر عبر قرنين من الزمان مُكونا القوة والقيمة المُطلقة. استمر اتصال القياصرة واحدا بعد الآخر بنتائج " الغرب " لكن بشرط حماية روسيا - وأنفسهم أيضا - من تقلبات الاقتصاد الغربى حفاظا على قوتهم الاقتصادية الروسية، وهو ما أفرز نظام العبودية، ونظام استغلال الفلاحين والزُراع. وقد راعى الروس وهم يتعاملون مع الثقافة دور اللغة الأم فى إيصالها إلى مجموع جماهيرهم، خاصة فى حالات نقل الثقافة الأوروبية إلى بلاد روسيا. وهو ما جعلهم يُعدّون لتحرير هذه الثقافات الأوروبية - الأجنبية - من لغاتها الأولى لتمريرها وبلغتهم الروسية الأم وحدها. وكما نعرف - أن الثقافة الروسية تضم بين جنبها تراثا مسرحيا شعبيا عريقا كان تحت يد كل مثقف ومُبدع، ومع ذلك فلم يحاول واحد من القياصرة بناء ثقافات عصورهم

على هذا التراث. كل قياصرة روسيا من " المجددين " لم يؤسسوا ثقافة بلادهم على التراث الماضى الكبير بل لعلمهم " أسدلوا ستارا حديديا " على قِيمِ التراث على الماضى معاً، كما " أخمدوا " تطور المسرح القادم من معاصريهم الأوروبيين.

عام ١٦٧٢ ميلادية يُصدر القيصر الروسى ألكساي ميهايلوفتش Alexszej Mihailovics قرارا إلى يوهان جوتفريد جريجورى Johann Gottfried Grigorij مدرس المهاجرين الألمان فى موسكو بأن يبدأ مع تلاميذه فى تقديم عروض مسرحية. أُعدَّ عرض مسرحى عن موضوع لثيمة أدبية باسم Artaxerxész قُدم باللغة الروسية. لعب شباب أدوار النساء فى العرض. تم تعديل مبنى Preobrazsenszskóje إلى مسرح للعروض المسرحية (فى صالة المسرح أحاطت شبكات من القضبان الحديدية Grating مقصورة القيصر التى كان يجلس فيها ليشاهد العرض المسرحى).

عام ١٦٧٤ ميلادية يؤسس الروس مسرحا فى الكرملين. اقترح إنشاء هذا المسرح أرتامون ما تفيث بويار Artamon Matvejev Bojar صاحب أحد المسارح الخاصة آنذاك. لكن وفاة القيصر عام ١٦٧٦ ميلادية أوقف مشروع البناء المسرحى خاصة وأن سياسة " غربية معادية " كانت قد وصلت واستشرت داخل مواقف بعض القادة الروس ، ظل التقدم ثابتا بلا تغيير يُذكر حتى عام ١٧٠٢ ميلادية عندما بدأ تحرك ثقافى للأمام فى عصر القيصر نوج بيتر الأول I. (Nagy) Peter عندما تعاقبت روسيا مع يوهان كريستيان كونستوت

Johann Christian Kunstot وبعض من زملائه ومنهم المجرى الأصل إيثان إسبلافسكى Ivan Szplavszkij. بعد سنة واحدة تسلم هذه المجموعة أوتو فيرست Otto Furst الذى عمل حتى عام ١٦٠٧ ميلادية فى الميدان الأحمر على مسرح أقامه من الخشب. ولما كان القيصر بيتر بدءاً من عام ١٧٠٣ ميلادية قد بنى مدينة بيفرفار PÉTERVÁR (قلعة بيتر) والتي أصبحت العاصمة الروسية رسمياً عام ١٧١٣ ميلادية، فإن عروض مسارح موسكو قد توقفت (نتيجة انتقال النشاط المسرحى إلى العاصمة الجديدة بيفرفار - المترجم). كانت المناظر والديكورات والاكسسوارات تُعد تحت اشراف الشقيقة الكبرى للقيصر نتاليا ألكسيافنا Natalja Alekszejevna لدرامات تاريخية ذات موضوعات إنجيلية^(٤١).

برزت ظاهرة وخطوات كبيرة لبدء حياة مسرحية فى قصور القياصرة فى عصر حكم القياصرة أنا إيانوفنا (١٧٣٠ - ١٧٤٠) ميلادية Anna Ioannovna ميلادية. استدعاء لفرق مسرحية من أوروبا. جاءت فرقة من درسدن وظلت تُمثل لمدة سنتين فى موسكو الكوميديات الإيطالية بقيادة المسرحى الإيطالى توماسو ريزتورى Tommaso Ristori الذى عرض إلى جانب الكوميديات النثرية، الكوميديا الموسيقية أيضا Commedia Per Musica. وحتى يتلون الريبيرتوار المسرحى فقد تم التعاقد مع فرانسيسكو أرايا Francesco Araja والذى عرض عام ١٧٣٦ ميلادية فى بيفرفار أوبرا La Froza Dell'amore E Dell'odio (قوة

الحب والكراهية) وهو العرض الذى سجّل العرض الأوبرالى الأول حامل القيمة الفنية فى روسيا. بقى أرايا طوال حياته فى روسيا مبتدعا فكرة (الأوبرا الجادة) فى الأرض الروسية. كان المسرح الألمانى الكلاسيكى هو آخر المسارح التى تلقت دعوة العمل فى روسيا وفى قصور القياصرة قبل وفاة القيصرة أنا إيانوفنا والذى جاء بفرقة فردريك كارولين نيير المسرحية Friderike Karoline Neuber . وبعد وفاة القيصرة كان طبيعيا أن تغادر الفرقة روسيا^(٤٢).

حكمت القيصرة ياليزافيتا باتروفنا - Jelizaveta Pertovna القيصرة القادمة - عشرين عاما القيصرية الروسية. عام ١٧٤٢ ميلادية تسمح بمتابعة عروض التبذير والإسراف Prodigal التى كانت سائدة فى مسرح روسيا. فى حفل تتويجها فى موسكو عرضوا أوبرا المؤلف هاسا Hasse المعنونة (عَطْفُ تيتوس) والتى تمهيدا للعرض شُيد مسرح خاص بهذه المناسبة يتسع لعدد خمسة آلاف من المتفرجين.

تحدد الخطوات الأولى لنهضة المسرح الروسى فى جهود فرقتين من فرق الهواة كانتا من الطبقة الراقية. أولا مدرسة Cadet فى بترفار على يد ألكسى سوماروكوف Alekszej Szumarokov أحد دراميين ذلك العصر، والذى قدّم عرض Horev عام ١٧٤٩ ميلادية. بعد ذلك جماعة فرقة مسرحية أخرى فى ياروسلاف Jaroslav تحقق نجاحا غير مسبوق تحت قيادة فيودود فولكوف - Fjodor Volkov رائد وأب فن التمثيل الروسى (١٧٢٩ - ١٧٦٣ ميلادية) وهذه

هى المدرسة الروسية الثانية. بعد ذلك اتحدت الفرقتان المسرحيتان فى فرقة واحدة قادها سوماركوف لأربعة سنوات مع استمرار مدرسة (كاديت) Cadet، حتى أصدرت القيصرة مرسوما قيصرىا فى ٣٠ سبتمبر ١٧٥٦ ميلادية بعد موافقة البرلمان على تخصيص منزل جولوفكين Golovkin ليكون مقراً "للمسرح الروسى " مُخصّصاً لعروض الكوميديا والتراجيديا. منذ ذلك التاريخ يبدأ احتراف فن التمثيل الروسى. وفى نفس الفترة يكتب أرايا ليبرتو باللغة الروسية الأم بعنوان (سيفالوس وبروكريس) Cephalus És Prokris والذي كان بداية فن الأوبرا الروسية^(٤٣).

عام ١٧٦٢ ميلادية تصل كاتالين (الكبرى) Katalin (Nagy) إلى عرش روسيا. ويبدو أن عروض الأوبرات الإيطالية أصبحت أكثر ثراءً وإسرافاً. وفى نهاية القرن تتابع كبار الموسيقيين المهرة خلف بعضهم البعض: بالداستار جالوبى، توماسو تريتا، جيوفانى بايزيلو الذى كتب وأخرج عرض أوبرا حلاق إشبيلية، وبعد ذلك توالى عظماء الموسيقى الأوبرالية جوزيبى سارتى وأخيرا دومينيكو تسيماروشا.

Baldassare Galuppi, Tommaso Traetta, Giovanni Paisiello, Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa.

لعبت الأوبرا الإيطالية - فى روسيا - أوبرات متسلسلة وأوبرات خفيفة ضاحكة Buffa ارتكزت على الأسلوب الفرنسى. كما قدمت فرقة مسرح النثر

الفرنسى عروضاً كلاسيكية جديدة إلى جانب كلاسيكيات سوماروكوف،
وتراجيديات ميهايل لومونوسوف Mihail Lomonosov . ثم برزت فى حياة
المسرح الروسى كوميديات چانيس فونفيزين Gyenis Fonvizin الساتيرية
(Brigagyir - Nyedoroszl - قائد اللواء - الجنتلمان) . وقفت هذه
الكوميديات فى مواجهة وتحدي مع الأدب الدرامى الكلاسيكى الروسى . فى وسط
هذه الظروف الدرامية جاء ميلاد الأوبرا الروسية . يعرضون فى موسكو عام
١٧٧٩ ميلادية أوبرتين Melnyik Koldun, Obmanscsik I Szvat (الساحر،
المخادع ومولنار وسيط الزواج) كأوبرتين فكاهيتين . فى بىترهافر عُرضت أوبرا
SZANKTPERYERBURGSZKIJ GOSZTYINYIJ DVOR (صف
السوق فى قلعة القديس بيتر) كتب كلمات الأوبرا وموسيقاها ميهايل ماتينسكى
Mihail Matyinszkij بعدها تبعت أوبرا كتبها فاسيل باشكافيتش Vaszilij
Paskevics بعنوان (حادث سيارة) Nyeszcsasztije O kareti . وصل التقدم
إلى قمته بلا منازع عندما ظهرت التراجيديات الكورسية المُنونة Nacsalnoje
Upravlenyije Olega (بداية حُكم أوليج) وهو العرض الذى اشترك فى إعداد
موسيقاه ثلاثة موسيقيين كبار (سارتى، كارلو كانوبيو، باشكافيتش) Sarti, Carlo
Canobbio, Paskevics والذى عُرض عام ١٧٩٠ ميلادية فى أوبرا القيصصر فى
بىترهافر^(١١).

أما المسرح الروسى فقد جاء بأشكال خاصة فى طريق التطور، تشابه إلى حد
ما مع نماذج مسارح القصور - فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى عرفت

الروسيا ما أُطلق عليه (مسارح العبيد)، طالما أنه بدءًا من عام ١٦٤٩ ميلادية لجأ أصحاب الأراضي إلى تضيق الخناق على طبقة العبيد والخدم، بعد أن ترك العنان لمُلاك الأراضي الزراعية. وهكذا سُمح لهؤلاء المُلاك - الإقطاعيين بتكوين فرق مسرحية (عبيدية - من العبيد الذين لديهم). كان على رأس طبقة المُلاك هذه بيوتر ساراماتيف Piotr Seremetyev الذى كان لديه ثلاثة مسارح من عبيده عام ١٧٩٠ ميلادية واحد فى موسكو، والثانى فى كوسكوفو Kuzskovó والثالث فى أوستكينو Osztankino عمل فى المسارح الثلاثة (٢٣٠) مائتان وثلاثون عضوا مسرحيا عبّداً. وعلى نفس نمط فرق العبيد المسرحية تكونت فرق جديدة عند عليّة القوم من الإقطاعيين كبار سادة القوم: دولجروكى، يوسوبوف، جوليكين وكلهم من نبلاء الإقطاع Dolgorukij, Juszupov, Golicin. فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى كانت استمرارية هذه الفرق تُكوّن صورة مسرح الروسيا القيصرية، وفى الحقيقة فإن تطور المسرح الروسى فى خط الاحتراف قام على أكتاف هذه الفرق المسرحية. كما أن مسارح القياصرة ظلت مستمرة كذلك فى العمل المسرحى حتى عام ١٩١٧ ميلادية.

• مسارح القصور المجرية

تمركزت مسارح القصور لعلية القوم من المجرين فى قصور الشتاء فى فيينا (فى ذلك الوقت كانت المجر والنمسا إمبراطورية واحدة - المترجم). كانت المجر

تُسمى " المجر الملكية " فى القرن السابع عشر الميلادى. المعلومات التاريخية عن الفترة قليلة وظلت هكذا حتى القرن (١٨) ميلادى وتحديدًا حتى النصف الأول من القرن. هذا الغياب التاريخى يعود إلى الاحتلال التركى، لم يكن فى هذه الأماكن أية سلطةٍ لعلية القوم المجرين، كما لم تكن هناك أية خطط اقتصادية - ثقافية، ولا حتى عروض مسرحية لأية مناسبات تُذكر. كان النصف الأول من القرن الثامن عشر يمثل " فراغًا " شاملاً عامًا حتى انتفضت حرب التحرير والحرية (حرب راكوتسى Rákóczi) (دارت الحرب ضد الاحتلال التركى للمجر حتى هرب العدو التركى - المترجم) لكن البلاد بعد تحريرها وقعت مرة ثانية فى قبضة السادة وعليه القوم.

قُرب منطقة (Erdély) ترانسيلفانيا Transylvania كان الإعداد يجرى فى بلاط بتهلن جابور Bethlen Gábor لتقديم عرض بلاطى فى القصر بمناسبة وصول زوجته الثانية كاتالين Katalin من براندنبرج Brandenburg. فى ٢٢ مارس ١٦٢٦ ميلادية يُقيم الكوليجيوم المُوحد Unitarian عرضاً يمثل طلاب الكوليجيوم. بعد عدة أشهر يطلب القصر من فينيسيا إرسال (٣٠) ثلاثين قناعاً للتمثيل، والظاهر أن هذه الأقنعة اشتركت فى العرض "Balleth" والذى ظهرت فيه السيدة الأولى فى القصر Mars أمام شخصية Mercurius (مركوريوس) التى قام بها شخص يُدعى (ألفتسى) Alvinci من كبار رجال البلاط. وبعد عدة سنوات يتحدث المطران الإصلاحى فى ترانسيلفانيا جليبي كاتونا إشتفان Geleji Katona István عن خطبة الموعظ فى الكنيسة التى سمّاها "تمثيل

الكوميديا Comoedia - Jácok " بالأبطال هكتور، برياموس، أجاممنون، بأنك
بأن * (١) وآخرون Hektór, Priamosz, Agamemnón, Bánk Bán .

فى النصف الثانى من القرن السابع عشر الميلادى تنبثق الأعمال الأدبية
الدرامية من ثقافة القصور التى تتواجد على الحدود المجرية. إذ تُشاهد عام
١٦٤٨ ميلادية كوميديا قادمة من حدود الجنوب الغربى للمجر من مدينة
Klenovnik (كلانوفنيك) بعنوان Constantinusnak És Victorianak Egy
Másához Való Igaz Szeremekrül Irott Comédia.

من المحتمل أن يكون مؤلفها (جيمر) Gömör من ناحية Krasznahork
(لاتزال نسبة الكوميديا هذه إلى المؤلف تخضع للبحث والمناقشات والجدل القائم
حتى اليوم). بين عامى ١٦٧٠، ١٦٨٠ ميلادية تظهر كوميديا فلورنتينا
Florentina ثم تظهر شخصيات فى القرى المجاورة لتمثل أنواعاً جديدة
للمسرح، كما يُرى فى عروض مثل Actio Curiosa, Gaude Avagy Csernél
Istvá بدءاً من عام ١٦٧٨ ميلادية. هذا النوع من الكوميديا أسهل قراءة لأنها
كوميديات بهدف القراءة (وليست التمثيل) (١٦).

كتب أوتليك جيرج Ottlyk György فى ١٩ نوفمبر ١٦٨٧ ميلادية واحدة من
هذه الكوميديات " كوميديا القصر " نقرأ فيها من مذكراته التسجيلية Arma

* Bánk Bán شخصية عسكرية وقائد جاء بالنصر إلى بلده المجر. وهناك مسرحية
تاريخية مجرية بعنوان بانك بان.

...Victoriosa Suae Majestatis Contra Hostem... عنوان "لكوميديا القصر".
عام ١٩٦٩ ميلادية كتب فلفينتزسى جيرج Felvinczi György "كوميكو
تراجوديا" Comico - Tragoedia فى مدينة كولچفار Kolozsvar نعرف من
أحداثها وقصصها تاريخ حياته. ومن المؤكد أنه خصصها للتمثيل لأنه بعد بضع
سنوات - عام ١٩٩٦ ميلادية تقدم بطلب إلى القيصر ليبوت الأول I. Lipot
للتصريح له بإخراج المسرحية عرضاً على خشبة المسرح. ويكتب كيش ماكى
تيكىلى Késmáki Tököly عن هذا النوع من المسرحيات أنها تلتصق وتتنمى إلى
السادة وعلية القوم، والتي كانت تُعرض فى مناسبات كرنفالية عام ١٧٩٤
ميلادية^(١٧).

كما سبق الذكر بأنه لم تبق لدينا بيانات أو علامات على مسرحيات السادة
هذه فى النصف الأول من القرن الثامن عشر الميلادى. إن أقرب شهادة على ذلك
العصر تصلنا من عام ١٧٥٧ ميلادية بأنه كان هناك عرض قُدّم فى قصر
تشارلس Charles، وأن أثرياء مدينة بوجونى Pozsony وسادتها قد شيدوا
مسرحاً خاصاً بهم بمناسبة قدوم إحدى فرق الأوبرا الإيطالية الزائرة إلى المجر.
كما تشير البيانات الواردة أخيراً إلى أن عام ١٧٦٧ ميلادية قد شهد عرضاً فى
مقر القصر الصيفى لبريماش باتانيى Primás Batthyány الواقع فى بوجونى
أيضاً لأوبرا جوزيف هايدن المعنونة (المغنية) La Canterina. عام ١٧٦٨
ميلادية يتم افتتاح مسرح بناحية أسترهاز Eszterház ويظل هذا المسرح يعمل
فى استمرارية مُقدماً عروضه حتى شهر سبتمبر من عام ١٧٩٠ ميلادية. أخيراً

وفى الثُلث الأخير من القرن الثامن عشر الميلادى تأتى الأخبار الأولى عن عروض مسرحية تُجرى من فرق جوالّة فى المناطق الحدودية (على حدود دولة المجر - المترجم) وداخل القصور هناك: عام ١٧٧٧ ميلادية فى Körmend، وبين أعوام ١٧٧٨، ١٧٨٥ ميلادية فى قصر Grassalkovics جراسالكوفتش) فى جيديللو Gödöllő، ثم عام ١٧٨٨ ميلادية قُرب منطقة Péceli Rádayék (بيتسلى رادوييك)، وبين أعوام ١٧٩٩، ١٨٠٣ ميلادية فى قاعة قصر تشارلس حيث مسرح الأسرة فى (توت مَجَرّ) Tótmegyer^(١٨).

" Theatrum Mundi " -

" Schola Vitae "

• المسرحية الباروكية الأسبانية

يُشير تاريخ المسرحية الأسبانية إلى إنها سارت ضمن تغييرات خاصة بها خلال القرن السابع عشر الميلادى. ففى القرن السابق (١٦ ميلادى - المترجم) وصلت ثقافة المسرح فى أسبانيا إلى عبقریات شعبية، تطورت فى عدة عقود سريعة إلى التأكيد على فنون البلاط خاصة عندما بدأ فيليب الرابع. IV -

Philip - Fülöp حُكمه عام ١٦٢١ ميلادية، واتسمت هذه الفنون البلاطية بالتأثر بالنموذج الإيطالي. فى عروض محدودة ومغلقة ظهر الملك فى هذه العروض كما اشترك فى رقصات هذه العروض. وكعامل ملكى لنشر الفنون فقد كان الملك يُوجه دعوات بين الحين والحين إلى فرق محترفة أوروبية لتكون عروضها نموذجا عاليا يسترشد به المسرح الأسباني. كان الاختيار كبيرا فى هذه الفرق ودعوتها إلى أسبانيا، فالتاريخ المسرحى يؤكد عمل ما يزيد عن (٤٤) أربعة وأربعين فرقة مسرحية وأوبرالية محترفة على مستوى عالٍ كانت تعمل آنذاك فى عواصم البلاد الأوروبية. أغرم القصر الملكى بنوع مسرحى كان يُفضله من بين أنواع المسرحيات الأخرى هو Fiesta والذي كان يحوى صورا تياترالية فُرجوية بصرية على نمط المعارض التشكيلية. هذه الخصائص الفنية - التياترالية نعثر عليها فى الأعمال المتأخرة عند لوب دو فيجا Lope De Vega. وفى عام ١٦٢٩ ميلادية فى مبنى كان يُسمى Pradó - Beli Zarzuela حقق عرضُ (مسرحية مُفَنّاة) نجاح كبيرا، من تأليف فيجا ونقّذ مناظرة وديكوراته (كوزيمو لوتى) Cosimo Lotti.

كان الشاعر الدرامى (أوجستين موريتو) Augustin Moreto شاعر البلاط النَّابَه هو الذى نشر على الرأى العام الأسباني دراماته الفكاهية ومن بينها درامته المعروفة باسم (دوناً ديانا) Donna Diana كما كتب الدرامات الكوميديّة الخاصة بالقصر الملكى مثل Antonio Hurtado De Mendoza وكلّها عُرِضت فى المقر الصيفى لملك أسبانيا.

فى الفترة الزمنية نفسها يبدأ بدرو كالدرون دو لا باركا Pedro Calderon De La Barca شق طريقه المسرحى كواحد من أعظم كُتاب العصر الدرامى بعد شيكسبير. يكتب كالدرون عام ١٦٢٣ ميلادية أوّل درامة له Amor, Honor Y Poder (الحُبُ ، شرف وقوة) مسرحية مليئة برمزيات تقود إلى موتيفات تعود إلى " العصر الذهبى " للأدب الدرامى الأسباني كما تعود إلى صراعات القرن الماضى - السابق بكل ما حمّله من أجاسيس لأفكار القومية والوطنية التى كانت كامنة فى أفئدة المجموعات الشعبية والجماهير المواطنّة، بما خَفَض من القوة الملكية الحاكمة وارتفع بإحساس المواطن - الفرد روحيا وإنسانيا .

من بين مائتى مسرحية كتبها كالدرون ترتفع (١٢٠) مائة وعشرون مسرحية وتلتصق بأفكاره الإنسانية. من أهمها تراجيديا (أنا بولين) Boleyn Anna ثم باقى قائمة الدرامات الكالدرونية (إنشقاق الكنيسة الإنجليزية - Schism ، الحاشية الظريفة، طبيب الشرف) إضافة إلى موضوعات درامية أخرى تعكس مشكلات جارات أوروبية ساعتها، بل وحتى اليوم تصعد هذه المشكلات الدرامية فى كل مكان كما فى درامته (قاضى زاليماء) Zalemeai Biro .

من بين درامات العصر المتأخر يمكن ملاحظة القيم وتثمين الأدب الدرامى العالمى. مثال دراما (النبيل الوفى) التى تُعَلَى من المصلحة القومية على المصلحة الشخصية الفردية . ثم دراما (ماجوس المعجزة) Miraculous Mágus والتى استلهمها من موضوع فاوست Faust خُطوط لونتّا بالألوان الدرامية الأسبانية.

ثم (حُكم الحياة) تحكى قصة بارلام ويوسف Barlam - Jozaef فى إطار فلسفى
درامى مؤثر تحمله شخصيات تعرف مهنة المسرح والدراما .

إلى جانب هذه الدرامات كتب كالدرون (٨٠) ثمانين مسرحية من نوع (الأوتو
Auto) هذا النوع كان معروفا فى القديم قبل دخوله إلى الدراما الأسبانية . لكنه
هنا قد تطور بعناصر رمزية تحمل قوة كبيرة نافذة تتمركز فى النص المسرحى
جامعة بين اللاهوتية - والأيدولوجية Theology - Ideology فى مَشَاهِد
"المذبح المُقدَّس" * . لعل أكبر ما يُشد النظر هو (مسرح العالم الكبير)
"Theatrum Mundi" هذه الدراما المُفسرة لعدد من الأفكار المجازية -
الاستعارية Metaphorical للنظرة الدينية الباروكية . إنَّ إبداع - المؤلف
(Autor) الذى يرى فى نفسه أنه يُمثل العَالَم يثق تماما أنَّ العالم نفسه هو الآخر
يثق فى المسرح الكبير للبناء والتشييد . شخصيتان تحملان مِفْتَاح المسرحية إلى
طريقين هما المَهْدُ والميلاد Cradle - Birth ، الكَفَنُ Coffin . أما الشخصيات
فهى قانون الرحمة والرافة، الملك، الحكمة، الجمال، الثراء، فالحو الأرض،
الشحاذ، وولد صغير.

بعد أن يدور بنا كالدرون حول حياتات على الأرض يدخل ويُدخلنا معه إلى
الحقيقة الأبدية. يُعلن الحوار عن نظرة كالدرون تجاه العالم بل وتستند عليها

* المشاهد التى يظهر فى مناظرها " المذبح " ، وما هو الأغلب فى كل المسرحيات الدينية

واللاهوتية - Holy Eucharist - المترجم .

الدراما ذاتها عندما تصل الدراما إلى نهايتها فلا يدخل إلى المذبح أو يخطو إليه إلا الشحاذ والحكمة. أما الولد الصغير - فلفياب خبرته لصغر سنه - فلا ينال لا حسنة ولا سيئة كما لا يُجزى ولا يُعاقب. بالنسبة لشخصيتي الملك والجمال فلا بد لكل منهما من عقاب وقصاص Penalty في نار تتظف جسديهما حتى تتم الكفارة Penance. وبدون قانون الرحمة والرافة سيذهب كثيرون إلى الجحيم: الثراء. ولا بد من الإشارة أيضا إلى أن كالدرون في Zerzuela قد نحا إلى الميلودراما في هذا النص المسرحي. يكتب عام ١٦٥٧ ميلادية (أبواق الخليج) El Golfo De Las Sirenas يعرض فيها مغامرات أوديسيوس Odüsszeusz التي تكلفت (١٦,٠٠٠) ست عشرة ألف دوكاتيه * لعرض توخى الفرجة.

في العام التالي للعرض خرجت ثلاثة أعمال على النمط الترفيهي نفسه في القصر الملكي^(٤٩).

لم تكن دراماتورجيا كالدرون في زمنها تسير في توازٍ Parallel مع أشكال التعارض، لكنها قدّمت أفكارا ابتكارية مُلهمة مُوحية inspire لكل أنواع المسرحيات الأوروبية الأخرى. وكان الناتج الدرامي رائعا في تعليم وتوجيه دراميين آخرين إلى الفكر الكالدروني المُتفتّح. فحروب الأيديولوجيات دخلت إلى المناهج والنظم الدراسية لتملأ الأجسام والأبدان والعقول من قبلها بالرؤية المُلهمة. والآن قد تعلّم المعلمون - المربيون البداجوجيون أن التعليم هو مدرسة الحياة "Schola Vitae".

* الدوكاتية : Ducat عملة ذهبية أوروبية - المترجم.

• مسرحيات النظم الكاثوليكية

باستعمال وممارسة التعليم الإنسانى فى المسرحيات أصبح الهدف تربويا بداجوبيا - Pedagogical رغم الحيّز الضيق غير المتسع فى النهج بما أُطلق عليه " قضية داخلية ". وهو ما كان قائما أيضا ومُمارسًا فى الدراما البروتستانتية ومدارسها، والتي بدأت انتشاراتها على يد لوثر Luther ببعض الايبيزوديات من قصص الإنجيل والتي كانت مناسبة للمسرحيات آنذاك . جاء نظام اليسوعيين مُمثلاً للتشكيل المُضاد Counter - Formation والتشكلّ المعارض لكل البنية وهو ما غيرّ من أمور كثيرة. من البداية الأولى اعترف اليسوعيون بإمكانيات التأثير الواسعة على الجماهير بواسطة المسرح، واستعملوا بكل عقلانية وسائل مُوصَّلة إلى هذا التأثير كانت (إعلان وإشهار العقيدة) "Propaganda Fipei" ومُسَخَّرين فكرة الدعاية العقائدية فى طريق الانتصار. لم تكن المسرحية المدرسية عندهم حلية أو حاجة قد تأتى وتذهب، لكنها كانت جزءًا أساسيا إجباريا من المنهج المدرسى التعليمى. فى نهاية كل عام دراسى يتم عرض عدد من المسرحيات باللغة اللاتينية . كل سنة دراسية من بداية الصفوف إلى نهايتها تعرض مسرحية مختلفة عن مسرحية السنة الدراسية الأخرى. فى الاحتفالات المسرحية المدرسية الكبرى أحيانا ما كان يشترك فى التمثيل طُلاب

من طبقات عُلّيا Convictus Nobilium . عندما تم للنظام اليسوعى التأكد من أن قوة العقيدة الكاثوليكية آخذة في الانهيار والاضمحلال وأنه لا يقف وراء تأييدها إلا ملوك أوروبا والطبقات الحاكمة جاء تبني فكرة إقامة مباريات وسباقات بين ما تحمله اليسوعية من أفكار، وبين المسرحيات " الملكية " وما تحمله من مضامين ضعيفة، طبعاً إن أمكن تنفيذ مثل هذه الخطة. في نصف القرن الأول كسبت النظرية الرّهان. عام ١٦٣١ ميلادية يقبل أَلِسَّاندرو دوناتو Alessandro Donato في مؤلفه فن الشعر Ars Poetica القديسين والأبطال الشهداء الدراميين في الأعمال والأدوار المسرحية. ويكتب الفرنسى جان دابروى Jean Dubreuil كتاب Perspectiva Pratique (تدريب المنظور) لنظام المناظر في العروض المسرحية. يُترجم الكتاب إلى اللغة الألمانية في عام ١٧١٠ ميلادية، ثم أخيراً: يكتب أبُ اليسوعيين Claude François Ménéstrier كلود فرانسوا مينيس ترييه كتابين واحد لموسيقى خشبة المسرح والثانى لفن الباليه (١) عن الماضى وقصص وتاريخ المعاصرين القدامى ما بين عامى ١٦٨١ ، ١٦٨٢ ميلادية. أحد الأعمال الهامة والتي اشتهرت بعد ذلك فى بلاد أوروبا ما كتبه جوزيف دو جوفانسى Joseph De Jouvancy بعنوان (الكلام وقواعد تعليمه) Ratio Discendi Et Docendi، ومنذ عام ١٦٩١ ميلادية - وبتعاليم الكلام وقواعده وهو ما يدخل فى دراماتورجيا اليسوعيين - تتطور فنون الإلقاء والتمثيل اليسوعى، رغم أنه حتى ذلك الوقت لم يكن مسموحاً بتناول موضوعات الحب أو الغرام فى المسرحيات المدرسية اليسوعية، كذلك كان ظهور المرأة للتمثيل على

خشبة المسرح من المنوعات الأساسية. عام ١٧٢٥ ميلادية يُصدر لو جىي Le Jay كتابا بعنوان (كتاب الكورس) Libre De Choreis يفتح فيه الفُرص الواسعة للباليه على خشبة المسرح، وهو ما استفاد من الفكرة Jean Georges Noverre لعرض عروض إصلاحية تُصحح من آليات فنون الرقص على المسرح: " فالباليه هو رقص درامى لأنه يُظهر إعجاب المشاهدين له عبر أهداف نقية تكمن داخلها كل أنواع الحدث الدرامى، والأخلاقيات والمعاناة عند الشخصيات، والحركة النابضة، والوضعيات (البوزات) المُتشكلة على الدوام. ويجرى كل ذلك بواسطة الغناء، والآلية الميكانيكية Machinery، وكل مساعدات مسرحية أخرى"^(٥٠). بعد أن شيّد الملك الفرنسى لويس الرابع عشر أكاديمية الرقص عام ١٦٦١ ميلادية قررت المدارس اليسوعية إدخال مادة الرقص مادة تعليمية فى مقررات مدارسها، وسرعان ما ظهر تغيّر إيجابى على العروض المسرحية المدرسية اليسوعية، كما حدث عام ١٧٢٦ ميلادية فى كلية لويس الكبير Collège Louis - Le Grand فى عرض مدرسى رَفَعَ عنوان: (إنسان متعلم يُقدم الفُرجة، أو مدرسة الفضائل فى المسرح المُتغير الجديد)^(٥١).

فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى كان مائة (١٠٠) كولليجيوم يسوعى (١) يقدمون عروضهم التمثيلية فى فرنسا. مكان العروض هو أحياء مدارس اليسوعيين أو فى القاعات الكبرى للقصور والبلاطات، وأحيانا ما كانوا يختارون أماكن أخرى لإقامة العروض عليها: فى قاعات قصور الكاردينالات أو بلاطات السادة على القوم. وأحيانا أخرى على مسارح خاصة لهم شُيّدت للعروض.

حضر الملك وحاشيته بعض هذه العروض، كما اعتاد أن يُشاهدها أولياء أمور الطلاب في الكوليجيوم وكذلك مدعوون من الشخصيات العامة. وصل عدد مشاهدي أحد العروض إلى (٤٠٠٠) أربعة آلاف متفرج.

فى إمبراطورية هابسبرج Habsburg (المُكوّنة فى اتحاد بين دولتى النمسا والمجر - المترجم) تركّز أكبر نشاط يسوعى مسرحى بالفرق العاملة فى الإمبراطورية، وفى استعدادات كبيرة وفّرتها المقاطعات والأقاليم النمساوية، وكذا ملكية المجر التى كان بها ما يقرب من (٣٥) خمسة وثلاثين كولييجيوم (فى زمن إمبراطورية هابسبرج كان هناك ملك مجرى وفق نظام الاتحاد النمساوى - المجرى - المترجم) بما يعنى أنّ العروض المسرحية فى المجر كانت تجرى فى صورة مستمرة. حوارات المسرحيات من تأليف مُدرسين من الرهبان. يُشير أوتو روميل المؤرخ المسرحى لهذا النظام الذى بقى عاملاً ونشطاً لمائتى عام إلى وجود (١٠٠) مائة مؤلف درامى وكاتب مسرحى آنذاك^(٥٢). أغلب هؤلاء المدرسين - كُتاب الدرامات اليسوعية كانوا يكتبون بحكم وظائفهم التدريسية، نذكر ثلاثة من أشهرهم. الأول جاكوب بيدرمان Jakob Bidermann الذى درّس فى ميونيخ وأوجسبرج مُتعلماً من العبقرية الدرامية اليسوعية الأسبانية عند كالدرون.

مسرحياته شكّلت انتقالاً إيجابياً للدرامات، إلى جانب درامات أخرى من صنّعه تجاه تحقيق مصطلح (الفُرجة الترفيحية) وتمجيد القيصر (درامات Ludi. Caesare) قام بيدرمان عام ١٦٠٩ ميلادية بإعداد قصة القديس برونو Brúnó فى كولونيا الألمانية عنونها Cenodoxusa تعرض " الوصول إلى الجحيم " داخل المعاناة فى الدراما مُفجراً بعض المشكلات وفى احتضان لنعيم وسعادة الإنسان Bliss، ومُتعمداً إبراز الخسائر والمشكلات التى تعود على الإنسان - البشر. وكذلك فعل نيكولاوس أفانسينوس Nikolaus Avancinus فى أعماله عندما حددها فى خدمة مصالح الجماهير. نستطيع أن نُقرر بكل صراحة أنه منذ انتهاء حرب الثلاثينيات بدءاً من عام ١٦٤٨ ميلادية أن الدراما اليسوعية الفييناوية (فى فيينا) لم تكن تتوخى موضوعات عادية أرضية، لكنها كانت تتجه مباشرة إلى المصلحة السياسية للكنيسة، وذلك بإعلانها الطموحات الضخمة للشرعية والعدالة: وبدلاً من الدعوة إلى العقيدة والحب الأخوى دخلت القوة الجبرية الدينية لتحل محل الدعوات الأولى. نوع جديد من Theatrum "Mundi" وتفسير جديد لمهمة مسرح العالم، لا يصبح الملك فيه واحد من بين بقية المشتركين من هذا العالم، ولكن ليكون هو المسئول وحده عن هذا العالم وسيد كل صغيرة وكبيرة فيه. هنا تصل المسرحية اليسوعية لتكون واحدة من أكبر العروض. دراما Pietas Victrix لأفانسينوس (الرحمة المنتصرة). عام ١٦٥٩ ميلادية " مسرحية ملكية " فُرجوية كبيرة، ينتصر فيها فلافيوس مكسنتيوس Flavius Maxentiust على كونستانتينوس Constantinus القيصر

المسيحي. ويستمر العرض في صورته المجازية لتمجيد الحاكم وبطانته. تضغط مُثيرات الأذن ومُنبهات العين Stimulations على الشعور الدينى والشعور والإحساس بالدين - وهذا ليس من الدراما فى شئ " لكنه مسرح ". يكتب أفانسينوس هذه الليبرتوات (جَمْع لىبرتو - المترجم) الاحتفالية فى سلسلة من الأعمال تحت اسم Poesis Dramatica ويُصدرها كتابٌ مُهدى إلى نادشدى فرانس NáDasdy Ferenc عام ١٦٥٥ ميلادية^(٥٣).

ازدهرت المسرحية اليسوعية فى مدينة شوبرون - المجر ما بين أعوام ١٦٣٨ ، ١٦٧٣ ميلادية، حتى وإن لم تتوسع كثيرا المسرحيات اليسوعية الباروكية فى عاصمة الإمبراطورية. إلا أن الوثائق تُشير إلى أن عدد العروض وصل إلى (٣٠٠) ثلاثمائة عرض، وأن ما بين أعوام ١٦٧٦ ، ١٧٢٨ ميلادية قد تم تصميم (١٠٦) مائة وستة تصميمًا للديكور المسرحى. أغلب العروض كانت باللغة اللاتينية، وما بين أعوام ١٦٤١ ، ١٦٥٤ ميلادية جرت عروض باللغة المجرية. أما السنوات الأخيرة فتكشف البيانات التاريخية التى بقيت فى ذمة التاريخ على أن العروض فيها جرت باللغة الألمانية^(٥٤).

يُعتبر الكاتب الدرامى النمساوى يوهان بابتست أدولف (١٦٥٧ - ١٧٠٨ ميلادية) Johann Baptist Adolph ثالث كبار كُتاب الدراما اليسوعية، الذى اتجه بالأسلبة الفنية Stylization إلى الذوق الروكوكوكى مبشرا به الدرامات المدرسية: عن طريق التطوير التراجيذى بتكثيف عناصر الإثارة والرُعب للوصول

إلى قمم الدرامات Climax ثم وضعَ الحلول في نهاية المسرحيات. يلجأ الدرمة
ثامستوكليس Themisztoklész في دراماته إلى وضعَ عنوانين لاسم الدراما
"مستويان للعنوان": "تصالح النبيل ثامستوكلين مع أدماتوس Admetusz،
بواسطة من ابن الملك - المسرحية صورة لتصالح الإنسان مع الله " (٥٥).

وهنا تتوسع منتشرة أصوات العامة Plebeian التي تظهر في الديالكتيك
القييناوى عبر أجزاء الإنترنت في المسرحيات. وهو ما نعثر عليه في الدراسات
النظرية التي اشتغل عليها فرانسيسكوس لاند Franciscus Land على غرار
دراسته Dissertatio De Actione Scenica (أطروحة حول تقنيات التمثيل)،
والتي تُحدد نتائجها أن مهنة التمثيل هي صناعة لا بد من تعلّم أصولها وقواعدها.
وعلى هذه النتائج فإن العلاقة بين المسرح والجمهور والمسرحية يُقدم إليها
(برنامج العرض) (الذي يُوزع أو تشتريه الجماهير للوقوف على معارف العرض
المسرحي - المترجم) والذي يُطلق عليه Periocha. كان هذا البرنامج يُكتب باللغة
اللاتينية وفي بعض الحالات في العروض كانت لغة أو لغتان تُضاف على
اللاتينية للتعريف بديالكتيكية المسرحية ومعلومات أخرى. يحمل برنامج العرض
هذا خلاصات وبراهين Arguments وأقوال وعبارات إنجيلية تتصل اتصالاً
مباشراً بالمضمون الدرامي للمسرحية وفي تلخيص كما سبق الذكر: كيفية
استعمال البرولوج المجازي Allegoric Prologue، التعريف بتتابع الأحداث
بالتسخين بالإحماء والتيارات الحثية Induction Heating وكذلك بالتبنيه
والتمهيد إلى الخطاب المسرحي الدرامي الذي يُوجه عادة إلى النظارة من قبل

ممثّل أو أكثر قُرب انتهاء المسرحية Epilogue (الأبيلوج). يعمل العرض المسرحي على تثبيت كل هذه الإشارات والمعلومات الفنية والفكرية التي جاءت في (برنامج العرض): يتوزع المضمون الدرامي على فصول مسرحية ما بين ثلاثة وخمسة فصول تسبقها مقدمة استهلالية Prelude مجازية الشكل. بين بعض العروض يدخل " الكورس " ليضطلع بأجزاء في العرض كما تدخل إقحامات من الرقصات. ولهذا وجد (الباليه) مكانا ووظيفة له في العروض المسرحية. أحيانا ما كانت الإنترلود الدرامية تعمل على تطوير العروض^(٥٦). ما بين نهايات القرن السابع عشر وبداية دوران القرن الثامن عشر الميلادي تأكد العصر الذهبي للفترة المسرحية التاريخية. بعد ذلك كان التطلع إلى الأوبرات، وإلى فرقها الزائرة للبلاد الأوروبية، وإلى تطور ومن ثمّ اكتمال الاحتراف المسرحي، وفي اتجاه مباشر إلى تكوين وإبداع درامات المواطنين Middle - Class Drama.

في ذلك الوقت كان النصف الخارجي لأوروبا يلعب دورا مهماً بدوله (وسط أوروبا ومنطقة البلقان - المترجم) في إحياء المسرحية اليسوعية. أمثلة عديدة على ذلك نراها في " الملكية المجرية " ومناطقها والتي كانت تابعة للمقاطعات

النمساوية. عام ١٥٦٢ ميلادية كُتب عن كولليجيوم Tyrnav بناحية (نوج سومبات) Nagyszombat أنّ خطابا عاليا من فرديناند الأول I. Ferdinánd قرر افتتاح مدرسة في شهر مايو عام ١٥٦٤ ميلادية كان بها خمس سنوات دراسية لتدريس وتدريب فنون التمثيل. وبجانبها وحتى منتصف القرن السابع عشر الميلادي كان هناك مركزا مسرحيا في مدينة زغرب Zágráb. لكن ما أن انتهت حرب الثلاثين حتى أُفتتح عدد من الكولليجيومات: ظهرت في مُدن سَبَشْ، منجم باستارسا، منجم شالماتس، ترنتشين، شاروش بَتَكْ، ساكولتسا، ليتشا، كاشا، أونجفار، أبريُشْ Szepes, Beszterce, Selmec, Trencsén, Sárospatak, أبريُشْ Szabolca, L'ócse, Kassa, Ungvár, Eperjes.

قدّمت هذه الكولليجيومات نشاطا مسرحيا ملحوظا بدءًا من عام ١٦٤٠ ميلادية. ثم تبعها كولليجيومات أخرى، في كوماروم Komárom عام ١٦٨١ ميلادية، ثم في بيتش Pécs في نهاية عام ١٦٨٦ ميلادية بعد التحرر من قبضة الاحتلال التركي. عام ١٦٩٤ ميلادية بمناسبة مرور مائة عام (١٠٠) على إنشاء النشاط المسرحي في الكولليجيوم حيث توالى عرض المسرحيات. وألحق أن هذه العروض الاحتفالية بمناسبة المئوية قد عرضت نماذج عديدة من الأشكال المسرحية احتوت على الكثير من الديالوجات والخطابة ("والإلقاء") Declamation وعلى ("مشاهد قصيرة") Actiuncula وكذلك على ("قصص منظرية") Fabula in Scena، ثم على دراما أو دراماً Drama, Damma

("الدراما الكبُرَى"). لكن هذه العروض لم تأت على ذِكر مصطلحى التراجوديا أو الكوموديا إلا فى القليل النادر Tragoedia, Comoedia . أغلب نشاطاتها قامت على الصور التالية: In Scenam Datus (بمعنى "معلومات منظريّة "). بعد ذلك ظهرت فى نهايات العصر Drama Per Musica فى اتجاه رؤية Hasse (هاسا) ipermestra, وكذلك نوع عُرف باسم Actio Sacra Per Musicam Producta ("أحداث قُدسية بمعاونة الموسيقى"). عام ١٧٦٩ ميلادية^(٥٧). استعملت العروض اللغة اللاتينية، وإلى جانب موضوعات تاريخ الكنيسة الكاثوليكية وموضوعات إنجيلية وميثولوجية قديمة قدمت العروض موضوعات درامية عن شخصيات صنعت تاريخ العالم فى إعداد مسرحى. كثيرا ما نسخوا- نقلا - الحوار والعبارات. ضمن هذه المحاولات جاءت مسرحيات الأبطال التاريخيين فى التاريخ المجرى. فى عام ١٥٨٧ ميلادية قُدم عرضٌ عن أعمال القديس إشتفان István. فى ناحية كولچفار، وفى بدايات سنوات القرن السابع عشر الميلادى يؤلف الكاردينال جاليرت والنبيل إمرا Gallert, Imre مسرحية عن حياة الملك ماتياش Mátyás، يتبعهما فى هذا الطريق - التاريخى كل من القديس لاسلو وأندرا László, Endre ليُقدا عرضا يتناولان فيه شخصيته سلامون Salamon أحد الملوك التاريخيين، والعرض الأخير كان نموذجا للدراما الجيدة. فى القرن الثامن عشر الميلادى تتتابع الأحداث التاريخية المجرية على خشبة المسرح: عصر بيلاك Belák، وإلى جانب شخصية الملك ماتياش يعرضون

مآثر الأبطال المجرين هونيادي Hunyadi، زرينى ميكلوش Zrínyi Miklós، كذلك تعرّضت المسرحيات إلى شخصيات المنظمين لليسوعية وأفراد عائلاتهم: Batthyan, Csáky Eszterház وإلى النبيل Forgach Ádám، Lippay György. وإضافة إلى هؤلاء وهؤلاء فقد كشف عرض مسرحى عن (حكومة) Gritti جريتى عُرض عام ١٧٤٤ ميلادية فى بودا وأعيد عرضه عام ١٧٤٥ فى نفس المكان ثم عُرض بعد ذلك فى منطقة نوجفارود Nagyvarod^(٥٨). كانت الخطوة التالية التى كان ولا بد أن تتبع هو التمثيل باللغة المجرية الأم. لم تكن ظاهرة اللغة مصيرية عند اليسوعيين كما كانت عند الكاثوليكين أو البروتستانت. وأغلب ما كان من المستطاع فعله هو الإحساس فقط " بالريثم المجرى " Rhythmi Ungarici أو الشعور " بالأشعار المجرية " Versi Hungarici. تقدم بعد ذلك فالودى فرانس Faludi Ferenc فى منتصف القرن بعدة ترجمات.. درامات كونتسى فرانس (Szedeciás) Keserwes Jateka " Kuntis Ferenc مسرحية من منطقة Győr (على الحدود المجرية النمساوية - المترجم) تنتمى إلى التراجيديا لكن نهايتها سارة مُفرحة بعنوان Jekonias. ثم مسرحية أخرى للدرامى كرشكىنى آدم Kereskényi Ádám بعنوان (التحوّل الدينى لأوجست). تُقدم مسرحية (بالتازار) Balthasar باللفتين المجرية والألمانية، وأخيرا عدة إعدادات درامية لإثلاثى يانوشى Illei János من بينها مسرحية مثلها محترفون بعنوان (بيتر بُرج الكنيسة) عام ١٧٧٠ ميلادية وبها كانت العودة إلى اللغة المجرية الأم.

كانت الجماهير كثيرة باستثناء جماهير أكثر عندما كان أحد النبلاء يفتح عرضاً من عروض المسرح، كما حدث عام ١٧٠٧ ميلادية في كاشا Kassa عندما افتتح راكوتزى فرانس Rákóczi Ferenc عرضاً كان يقدم كتحية شكر له. حيث مندوبون عن المقاطعة فتشوا مكان العرض قبل يومين من وصول راكوتزى، مُراقبين للـ Periocha كلمات برنامج العرض - نسخة الحوار التمثيلي. اشترك في العرض (١٢) أثنتا عشر سيدة من عليه القوم كُن مدعوات للعرض - لكن النبلاء الصغار من طبقة أدنى وضباط المقاطعة أخرجوهم من ساحة العرض.

في النصف الثاني من القرن بدأت العروض في التقلص. ومع أن قرار منع التمثيل الذي جاء عام ١٧٧٣ ميلادية إلى بلادنا، فإن جامعة واحدة، وثلاث أكاديميات، وأربعة وأربعين مدرسة ثانوية كانت خاضعة للمنع. ومع ذلك فإن عرضين مسرحيين قد زاولا التمثيل واحد في شوبرون Sopron والثاني في أونجفار Ungvar. لخص الموقف المسرحي برُمته خاصة ما يتعلق بالنتائج النظرية الفكرية، سَرْدَهَيّى ألا يوش Szerdhely alajos في مذكراته Poesis Dramatica . وساعتها كان شيكسبير يعلو بصوته لأول مرة في المجر^(٥٩). سار كل من التشيك والسلوفاكيون بنفس الثراء في تاريخ المسرحية اليسوعية. ففي كوليجيومات Skalic, Trencsén, Brno, Prága, Kunta Hora كانت العروض مستمرة بالدرامات المدرسية: في براغ ثلاثة من الكوليجيوم يعرضون باللغة اللاتينية، والبقية تعرض باللغتين الألمانية والتشيكية.

قبل ذلك تحدثنا عن زغرب كمركز للهورثات اليسوعيين حيث استمرت العروض هناك بصفة دائمة بين سنوات ١٦٠٧، ١٧٧٢ ميلادية. أما عند السلوفيين وفي منطقة ليوبليانا Ljubljana فمنذ نهاية القرن السادس عشر الميلادي وهم ماضون في تقديم المسرحيات، مثال على ذلك، مسرحية (تضحية إيساك Isaac) عام ١٥٩٨ ميلادية. في النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي يعرضون (٤٠) أربعين مسرحية على نفس المبنى بين عام ١٦٢٦ ميلادية مسرحيات تتبنى ثورة الفلاحين في العصر آنذاك. في منتصف القرن السابع عشر الميلادي يحصل الطلاب أخيرا على تصريح يسمح لهم بتقديم العروض باللغة السلوفينية. ونشير إلى المركز السلوفيني الثاني Ruše والذي كان بين أعوام ١٦٨٠، ١٧٢٢ ميلادية مكانا للرحالة والحجاج، ففيه عُرضت (٢٨) ثمانية وثلاثون دراما عن ماريّا^(٦٠).

إبان القرن السابع عشر الميلادي ظهرت في بولندا درامات تقليدية Long Established عملت في استمرارية غير منقطعة في (٥٠) خمسين ديرًا Monastery. يشهد على ذلك Maciej Sarbiewski Páter صاحب الدراسة النظرية De Perfecta Poesi (عن الشعر المُكتمل) التي ظهرت عام ١٦٢٦ ميلادية وتركت تأثيرا حول الجماهير. جاءت الانتراود باللغة البولندية الأم. فضلا عن أن أعمال Franciszek Bohomolec التي تسمى بعنوان (Komedy Na Teatrum) - (كوميديات مسرحية) عام ١٧٦٦ ميلادية والتي أصدرها كمجموعة مسرحيات في كتاب. استعملت الدرامات الكوميدية اللغة الشعبية

اليومية Everyday Language ولهذا لُقِبَ (بُوهُومُولِك Bohomolec) "بَابِ الكوميديا البولندية"، فضلا عن أن المضامين الدرامية لكوميدياته قد أُسْرَتْ لُب الجماهير. فمثلا درامته Pan Dobry (النبيل الطيب Nobleman) تُناقش مسألة التعامل الإنساني مع الفلاحين. وهو الذى بشر بوجود وميلاد شخصية "أرلكينو البولندي" وسماها Figlacki^(٦١).

لم يتوقف إشعاع المسرحية المدرسية الكاثوليكية باستثناء نظام المسرحية اليسوعية. وهو ما كان معروفا فى المجر ويمكن رؤيته رؤيا العين. لقد حققوا تفسيرات مثل Minorita الراهب الفرنسيسكانى Minorite Ferences، الراهب - الأخ - عُضو أخوية دينية Friar Pálos، بُولسى .. أى منسوب إلى بولس الرسول أو تعاليمه Pauline، نظم مدرسة بالوش Pálos Order of the Hermits of St. Paul. فى حالة درامات اليسوعية فإن اللغة الشعبية كانت تسير حثيثا خطوة خطوة ولم تحقق فى هذه الخطوات نتائج تُذكر. ولما كانت المسرحيات اليسوعية لم تقترب كثيرا من الطبقة الأرستقراطية فإنها وبسرعة قد وصلت إلى اللغة القومية التى اخترقت فن كتابة الدرامات والمسرحيات. مثال على ذلك، تبع مصطلح Monorita, Ferences ومنتشرا ما بين أعوام ١٦٣٠، ١٦٤٠ ميلادية. دراما (الابن المُبذّر) Prodigal Son ما هى إلا مسرحية الرب. تركز الدراما على ثلاثة محاور رئيسية لقصة شعبية بسيطة. العهد والميثاق القديم Ancient Testament، لعبة مجازية عن القديسين السبعة، ثم الإنترلود وفيها شخصيات الطالب، فارجا، الكاهن، زوج وزوجته، وعدد من الجنود.

فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى تقوى بالتوازى الدرامات المدرسية -
الراهب الفرنسيسكانى Minorita، درامات Piarista وهما النوعان الدراميان
اللذان انتشرا فى إقليم (تشيك) Csik داخل كوليجيوم (كانتا) Kanta،
والذى نجح فى تقديم (١٢) اثنتى عشر دراما مدرسية ما بين أعوام ١٦٨٨،
١٧٢٨ ميلادية. شجع هذا النجاح بعد ذلك على تقديم الطلاب عروضاً أطلقوا
عليها مصطلح Csíksomlyói Miszterium استمرت هذا العروض بانتظام فى
مدينة ميشكولس المجرية، وهناك صدرت الطبقات الأولى للمسرحية Passio
باللغة المجرية، ويعود عمل (يوهاز ماتى) Juhász Máté إلى هذا النوع من
المسرحيات. كانتا (وهى اسم الكوليجيوم - المترجم) كان مكان الأحداث عام
١٧٧٣ ميلادية فى إنترلود شعبى ضاحك عنوانه (السيدة بوركا Borka
والطالب جيرج György).

فى Csíksomlyón كَتَبَت الأب المقدس Antal Regináld (١٧٤٧ - ١٨٠٦)
ميلادية مسرحية Rusticus Imperans (الحاكمُ الفلاح) مسرحية تعليمية
كوميدية عام ١٧٨٠ ميلادية^(٦٢).

منذ عام ١٦٧٠ ميلادية ويُقدم النوع المسرحى Piarista بانتظام فى العروض
المدرسية، والتي قامت جماعة Piaristák (البياريشتاك) ببناء أول خشبة مسرح
فى الأرض البسطاء من العاصمة - بشت فى عام ١٧٢٠ ميلادية. ومنذ عام
١٧٢٦ ميلادية تظهر الدرامات باللغة المجرية بادئةً بمسرحية للدرامى Kaiszer
Jozsef قيصر يوجاف (مجدُ الفضيلة)^(٦٣).

من المعروف جهود (دوجونيتش أندراش) Dugonics András فى تاريخ الآداب المجرية: فهو الكاتب والدرامى والمؤرخ الذى كتب أعماله بثلاث لغات (اللاتينية، المجرية، الألمانية)، كما كتب درامته عن أحداث يوسف " Jozsef فى مصر ". يكتب عام ١٧٧٠ ميلادية درامة أخرى بعنوان (اللؤلؤ) Gyöngyös - Pearl (ثمنها العصر وزملاء المؤلف بكنز المعادن الثمينة Mine) بآيا إشتفان Pallya István هو الدرامى الباريسى Piarista الثانى والذى ظلت أعماله مخطوطات باليد. تغلب على أعماله المؤلفة والمعدة تسجيله لعادات العصر وتقاليده، كما تحمل الشخصيات فيها روح العصر. فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى يظهر النوع الدرامى Piarista فى أبهى حُلله آخذا طريقه إلى قمة الإبداع عندما يكتب شيمائى كريستوف Simai Kristóf ستة درامات فكاهية كوميدية يبدأ مع واحدة منها فن التمثيل الاحترافى (مسرحية Igazhazi - ١٧٩٠ ميلادية - البيت الحقيقى - Follower of The True House) أما المسرحيات المعدة فإنها تدخل تاريخ المسرح المجرى.

كان النوع الدرامى Pálos (بولسى نسبة إلى بولس الرسول) المتمسك بنظم مدرسة بالوش من الأهمية بمكان خاصة أجزاء الإنترنت فيه. فمنذ عام ١٧٦٥ ميلادية وتظهر مسرحيات لا تزال حتى يومنا هذا تصعد على خشبة المسرح (كوميديات مثل - زواج كوتشونيا ميهائى، باخوس) Kocsanya Mihály Házassága, Bakkhus. ونتقابل مع درامات أخرى تحمل نفس الخصائص والوظائف الدرامية فى جنوب وشمال الأراضى المتحدثة باللغة السلافية:

Kapucinusok, Piaristák, Benedek- Rendiek (الشخصيات تحمل غطاء الرأس والعنق معاً - قلنسوة البرنس، المتمسكون بنُظم بنديكت وهم الرُهبان من أتباع كنيسة القديس بنديكت).

تكوّن النموذج الدرامى للمسرحية والذى نُسميه (المسرحية الفلاحية الدينية) Vallásos Parasztszínjátéknak فى القرن الثامن عشر الميلادى. ماضى نور معكوس يعود من بعيد إلى مسرحيات الآلام فى مدن العصور الوسطى Passio، وكأئنا " نعود " إلى مدرسة الشعب بهذه النظم. وعلى سبيل المثال نعثر فى ضواحي سالسبورج Salzburg فى ناحية Altenmarkt بين أعوام ١٧٥٥، ١٧٨١ ميلادية على نوع Comedy Vom Jüngsten Gericht (كوميديا عن الخلاص الأخير). وأكثر من ذلك فبإمكاننا ملاحظة عودة موتيفات طقسية سلفية Ancestor داخل صُلب المسرحيات والنماذج الدرامية كما حدث فى منطقة بوزين Bozen عند تمثيل يوم الجمعة العظيم بشخصيات القديس جيرج وحربه مع التينّ Dragon والتي يطعن فيها العدو " بضربة قاضية مُميتة". فإذا لم يتمكن القائم بالدور التمثيلى بضبط وإجادة هذه الطعنة القاتلة فإن ذلك يحرمه لعدة شهور من ممارسة دوره مرة أخرى، لأن هذه الطعنة تحمل مغزى انتصار العقيدة

الدينية وسُمُوها، ولأن الممثل المخطئ في تمثيل دوره - خاصة إذا كان على هذا المستوى الدينى الكبير - مُعرضٌ للعقاب^(٦٤).

مثل هذا النوع من المسرحيات الفلاحية عُرف أيضا عند التشيكيين. ففي منتصف القرن السابع عشر الميلادى كان هناك (٦٠٠٠) ستة آلاف سلسلة مسرحية تحكى عن (قصة حياة المسيح) Lastiborska . كما كانت هناك إعدادات Dramatizations لـ (أساطير دروتيا) - Dorotya Legends وتأثيرات مضادة لها - برزت فى كوميديات اتسمت بالعصرية (المقصود بالعصرية هنا عصرية الزمن الذى ظهرت فيه هذه الكوميديات - المترجم) عن الحروب التركية، قام التمثيل فيها على أكتاف الشخصية التمثيلية الشعبية Františce^(٦٥).

درامات المدرسة البروتستانتية

بقيت العقيدة الدينية البروتستانتية تلقى معارضة فى الأراضى الجنوبية لألمانيا وفى النمسا على عكس انتشارها والتمسك بها فى وسط - وشرق - وشمال ألمانيا. فاستقلالية المدن قد أفرزت طبقة من حُكام الأقاليم والمقاطعات والموظفين الذين ينتمون إلى الطبقات العليا. كان من الطبيعى أن يتربى وينمو

أبناء هذه الطبقة فى المدارس الثانوية التى يتعلمون فيها على التبشير بالإنجيل Evangelism وهُم الذين يجرى إعدادهم وتحضيرهم لقيادة المُدن والمناصب الدبلوماسية، وهُم هُم أيضا الذين يمارسون فنون التمثيل وفن المسرحية. هكذا - تكونت - وعلى الأخص فى سيليزيا Szilezia وريفها - مدرسة الحياة المسرحية "Schola Vitae".

لغة التعليم المدرسى فى أغلبها هى اللغة الشعبية. وقد أثرت المسرحيات المدرسية أبلغ تأثير (كما أن الفرق المسرحية الزائرة فى القارة مثل " فرقة Englische Komodianten - فرقة الكوميديين الإنجليز قد أدلت بدلوها أيضا) والذى أدّى مستقبلا إلى تطور مسرحى لفن التمثيل الأوروبى. ظهر مثل هذا التطور فى الأعمال الدرامية لكبار كُتاب الباروك الألمان فى النوع الدرامى Haupt- Und Staatsaktion "كنوع فُرجوى - مُشجٌ مثير للشفقة - Pathetic تاريخى" يحمل المستوى الأدبى كما عند: أندرياس جريفيوس ، كاسبار فون لوهينستايين، يوهان كريستيان هالمان Andreas Gryphius, Caspar Von Lohenstein, Johann Christian Hallmann. كان على درامات المدرسة البروتستانتية أن تعى وتستحضر أسلحتها الفنية فى معارضة وتضادٍ مع الطرف والخصم المُضاد. هكذا وجدت نفسها فى مواجهة شرسة مع اليسوعية ونظم التمثيل الكاثوليكي. وقد زاد من صعوبة المواجهة انقسام جماعات من البروتستانت ضد بعضهم البعض.

ونضرب بعض أمثلة بين أيدينا على حياة دراما المدرسة البروتستانتية وخصائصها. استطاعت دولة المجر أن تتكيف سريعا مع نموذج - لوثر البروتستانتي Evangelical مُرتبطة بتيار الإصلاح اللوثرى. بعد ذلك - وفى سُرعة أيضا - خطت خطوات نحو التوحيد * Unitarism جاءت من الطبقة الراديكالية مستهدفةً الروح، والسياسة. ولما كان سنودس مدينة دبرتسن (عضو المجمع الكنسى Zsinot) قد أبعد نفسه عن المسرح والمسرحيات عام ١٥٦٢ ميلادية، فإن تأثير فكرة التوحيد فى هذه المناطق قد فتح الطريق أمام الدراما لتعود من جديد، وهو ما يؤكد العرض المسرحى الذى قدمته المدرسة العليا فى كولچفار فى ٢١ أغسطس من عام ١٦٢٧ ميلادية "حوارات الأطفال". والعرض يحكى قصة الحرب بين أياكس Ajax ويوليسيس Ulysses. وسط هذه الظروف يُولد عرض مسرحى آخر عام ١٦٤٦ ميلادية فى نوچفارود Nagyvárod عنوانه: Comico Tragoedia Constans Scenis Quatuor (إخلاص، تراجيديا كوميدية فى أربعة مشاهد) طُبِعَ (عام ١٦٩٩ ميلادية فى ناحية الجنوب فى كولچفار - طبعة Misztótfalusi Kis Miklós والتي جرى تمثيلها هناك. فضلا عن شواهد مثيرة أخرى نستشهد بها من (شاروش باتاك) Sárospatak ما بين أعوام ١٦٥٠، ١٦٥٤ ميلادية حين هرب (يان أموس كومنسكى) (كومينيوس) Jan Amos Komensky (Comenius) من وطنه مُشردا

* التوحيد يعنى أن بعضا من أفراد المسيحية يرفضون التثليث ويقولون بالوحدة أو بالمركزية

من جراء المطاردة والملاحقة الدينية Pursuit لبدئه فن التمثيل المدرسى. كانت أولى محطاته خارج الوطن ناحية Lesko البولندية حيث مثل هناك مع تلاميذه وطلابه تراجيديا لاتينية عن ديوجنيس وأبراهام Diognész, Ab'rahám . فى منطقة (باتاك) Patak تصبح الدراما مادة مدرسية: Schola Ludus (المدرسة كمنظر مسرحى) تتحول إلى عرض مسرحى عام ١٦٥٤ ميلادية. هذا الشكل المدرسى الفنى أوحى ثم قاد إلى عرض تعليمى بداجوجى استحوذ على دول أوروبية أخرى بعد وصوله واستحقاقه الجدارة العالمية.. هو عرض Orbis Pictus (العالم المرئى) عام ١٦٥٣ الذى ظهر بايضاحات عصرية لخشبة المسرح وشاهدته كل جماهير أوروبا - وبينهم الجماهير المجرية - وبمرافقة من اللغة المجرية والقاموس المجرى. ثم يتوالى التأثير، بعد خمسة عشر عاما (عقد ونصف العقد) يقدم أحد طلابه Ladiver Illés (لاديڤر إيليش) فى ناحية (أباريش) Eperjes عرضا يشترك فيه (١٩٠) مائة وتسعون طالبا - بينهم تيكلى إمرا - Tököly Imre يحمل روح وتعاليم تراجيديا المدرسة اللاتينية.

استعد كولليجيوم المنجم الكبير Nagy Bányá لموجة الإصلاح. والغالب أن مسرحيات المسيح قد خرجت بقلم Eszéki István - Rhythmusokkal Való Szent Beszélgetés . (حوارات مع القدسية الحقيقية بالريثمات) عام ١٧٧٦ ميلادية. أما كولليجيوم (نوج أنديد) Nagyenyed فإن مناهج الدراسة فيه تُشير عام ١٦٨٢ ميلادية إلى اعتماد تقديم عرضين مسرحيين من الموضوعات القديمة الأثرية Antique فى كل عام دراسى خلال شهرى يوليو ويناير، وبتمثيل الطلاب^(٦٦).

عصفت بالبروتستانتية المجرية ضربات قوية من معارضى الإصلاح وكذا من سلطة حُكم هابسبرج Habsburg. ففي عام ١٦٨١ ميلادية صدر قانون يُسمى "Artikulus Helyeket" (قانون النطق والألفاظ) يُحدد هذا القانون الأماكن التي يُسمح فيها بمزاولة الممارسات الدينية البروتستانتية ولكن بشرط تواجد الكاهن مع قاطنى هذه الأماكن. ظل هذا القانون ساريا حتى عام ١٧٩٠ ميلادية. فى منطقة ترنسيلفانيا التى كانت شبه مستقلة، أُلغى القانون عام ١٧٩١ ميلادية بالنسبة لحاملى الدبلومات الجامعية، وعندما انتهت حرب الحرية - التى قادها راكوتزى Rákoczi عام ١٧١١ ميلادية فقد قوّت معاهدة السلام Szatmari (سوتمارى) من سلطة هابسبُرج، الأمر الذى أخفّض من صوت المسرحية المدرسية البروتستانتية لمدة (٧٠) سبعين عاما. إنَّ أقرب المعلومات لهذه الفترة تعود إلى عام ١٧٧٠ ميلادية تقريبا وإلى مذكرات (فوجاروشى صامويل) Fogarasi Samuel التى تذكر أنَّ فى فناء كوليجيوم مدينة Márosvásár (ماروشفاشار) قد شُيّد "Teatrom" (بناءً مسرحيُّ) ظهرت فيه " جدرانٌ مسرحية إيطالية " هى الكواليس. وفى نفس الوقت بُدئ فى تمثيل درامات كتبها (سوتمارى باكشى صامويل) Szathmári Paksi Sámuel.

عام ١٧٧٧ ميلادية ظهرت مشاهد كوميدية مرتجلة فى المدينة المجرية دَبْدَرْتَسَنَ Debrecen ومن بينها مشهد مسرحى فى بشت Pest يتحدث فيه أحد الأموات - الذى مات نتيجة عُنْف شديد - عن بوابة الفردوس - الجنة. حوالى عام ١٧٨٠ ميلادية فى ناحية إقليم (سيلاجى) Szilágyi كان بالإمكان

رؤية مسابقات تركيبية اصطناعية Synthetic من المؤكد أنها وصلت من مدينة دبرتسن يظهر فيها عمداء الكليات الجامعية مع الطلاب الجامعيين القدامى وهم يُعدّون الطلاب الجُدد المُنضمين حديثاً إلى الجامعة بالنصائح والتوجيهات المدرسية ^(٦٧). عام ١٧٨٠ ميلادية تخضع جميع العروض المسرحية للحظر والمنع في ناحية ماروشفاشار نتيجة (فرسكة العروض الكوميدية في الكوليجيوم وأستخفافها بل وسُخريتها من البلاط ومجالس الأحياء والمحاكم والقضاء، بل ومن الملك وذاته الشخصية " ^(٦٨) (١) كانت كل هذه السخریات واضحة - وعَلناً - في عرض (التجار العنيدون) Konok Keresked'ók كما في عرض (إنذار الشاب اليافع) Legenynek Intése من تأليف (نوج جيرج) Nagy György. وهما مسرحيتان ساتيريتان كوميديتان كانتا أحد الأسباب في إصدار قرار تحريم العروض المسرحية.

عام ١٧٨٤ ميلادية يُترجم (بيتسلى يوجاف) Péczeli József واحدة من درامات فولتير بعنوان Zayr إلى اللغة المجرية مدافعا فيها - وبقوة - عن فوائد المسرحيات قائلا: " المسرحية الدرامية مثل الدليل إلى الذوق الرفيع هذا هو قانونها، الذى تلتئم فيه اللغة مع القوة الكبرى ". وضع بيتسلى يوجاف هذا التعريف الشامل للنوع الدرامى المسرحى نُصب عينيه، وهو ما تشابه مع مقولات تشوكونائى فيتيز ميهائى Csokonai Vitéz Mihály فى كوليجيوم مدينة دبرتسن عندما بدأ عام ١٧٩٢ ميلادية فى ترجماته للمسرحيات وتوجيهاته الفنية عن نشاط وفكر كُتاب الدراما. تتضح هذه النصائح والتوجيهات فى درامته

Á Mela Tempel'oi ثم بعدها درامته الثانية خاصة فى مشهد (انتصار حُب التعليم)، ثم فى عام ١٧٩٥ ميلادية فى دراما Gersone، ثم فى خريف نفس العام فى درامته المُنونة (أرملة كارنيو) Az Ozvegny Karnyone وكلها تُصنّفُ حتى اليوم ككوميديات مسرحية^(٦٩). المسرحيتان الأخيرتان (الثقافة، أرملة كارنيو - المترجم) استهدفتا فى مباشرة العرض المسرحى. ازدهر فن التمثيل الاحترافى فى بودا وفى بشت فى فرق تمثيل مسرحى، أحبّها الجمهور المجرى لكنه لم يستطع أن يدعم العلاقة أو يُوطدها بينه وبين هذه الفرق.

وفى نهاية المطاف فقد وصلت المسرحية المدرسية إلى نقطة الاحتراف فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى بما سمح مستقبلا لدخول تيارات مسرحية عصرية (آنذاك - المترجم) إلى البلاد.

- المفاضلة والتمييز فى احتراف

فن التمثيل

تقابلنا حتى الآن مع عدة أشكال احترافية لفنون التمثيل، كان الاحتراف ضعيفا نادرا فى العصور القديمة Antiquity قبل عصر القرون الوسطى كما كان فى عصر القرون الوسطى، ثم لاحظنا بدايات ذات خصائص احترافية

بمعنى لفظة الاحتراف فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين حينما جاء المسرح بلحظات تاريخية تكونت فيها مؤسسات أو مصالح (جَمْع مصلحة حكومية - المترجم) للأشراف على توجيه وإنتاج المسرحيات. هذا الاشراف من الدولة أو الحكومات قد مثّل اهتماما رسميا وتطويرا للمسرحية وللحركات المسرحية فى القارة الأوروبية بأكملها، ولكن بدرجات متفاوتة مما أفرز خصائص مسرحية وفنية مختلفة هنا وهناك. ولما كان هذا التطور قد جعل للمسرحية وللمسرح أهمية كبرى وضرورة وحاجة للمواطن الأوروبى فقد وصل الأمر لدى الجماهير بخاصية إقبالها على المسرح للمشاهدة، وولّد فيها حافزا طبيعيا فى حياتها وانتياها شديدا - ويوميا - لكل ما تُنتجُه دور المسارح من عروض مسرحية. وكانت النتيجة الطبيعية والحاسمة هى الإعجاب بالمسرح والولوع به ثم نجاح عروض المسرح. لم يكن هذا الاهتمام والإعجاب راجعا إلى أسباب دراما توجية أو عوامل جمالية Aeasthetic بقدر ما كان يعود بصفة أساسية إلى أسباب اجتماعية يظهر فيها المجتمع بكل حسناته وعيوبه وفى تحديد لا يقبل الشك فى كل عصر من العصور. لم تكن العصور الزمنية متساوية فى استقبالها للمسرح، كما لم يكن فن التمثيل على الدوام هو مهنة من لاميّة له، أو مهنة يرتزق منها الممثلون وفقط. كما لم يكن هو العبودية أو الخدمة المهنية أو فن الحصول على القرش أو المال. لقد أحسنّ فنّانو التمثيل بكل هذه الأحاسيس التى مرّت عبر عصور مضت. وهو ما جسّده عام ١٧٥٠ ميلادية جارّيك (Garrick، يشير مؤلف الكتاب إليه (وهو David Garric من مواليد ١٧١٧/٢/١٩م فى

Hereford والمتوفى فى ٢٠/١/١٧٧٩م فى لندن. كاتب درامى وممثل ومدير فنى للمسرح، أول أعماله فى التمثيل كان عام ١٧٤١م بتقديمه دور ريتشارد الثالث فى دراما شيكسبير المعروفة بنفس الاسم. حُرر فن التمثيل الإنجليزى من الشوائب والمبالغات. انتبعت لجهوده النقية الفنية فرقة درورى لين Drury Lane المسرحية فتعاقدت معه عام ١٧٤٢ ميلادية، ومثل فيها ما يقرب من (١٠٠) مائة دور مسرحى هام وبطولى. من بين ما مثل (١٨) ثمانية عشر مسرحية لشيكسبير وحده - بطولات هملت، مكبث، ياجو، عطيل، أنطونيو، هيفير Hóvér. أكتسب شهرة فى فن التمثيل فى العصر الإليزابيثى. عام ١٧٤٧ ميلادية يُعلن مديرا للمسرح ليضع ريبورتوارا متميزا حوى عدة أنواع فى فنون المسرح كالأوبرا، والكوميديا الهزلية. وارتفع بالفكر الشيكسبيرى إلى مصافٍ عُلّيا حين جعل مركزية الدراما الإنجليزية فى استراتفورد - أون - آفون - Stratford - On Avon بلدة وليم شيكسبير ومسقط رأسه. وهو الذى أشرك فنون التشكيل فى صُلب العملية المسرحية فسمح للفنانين التشكيليين باثراء فنونهم فى العروض (هو جارتو، زوفانى، جينسبرو) Hogartho, zoffani, Gainsborough حتى انتهى إلى مرقده الأخير فى ويستمنستر فى مدينة أبّى - Westminster - Abbey - المترجم.

يذكر جاريك فى برولوج من برولوجاته: "عشقت الجماهير بل قدّست خشبة المسرح، وشيكسبير الذى أثر بأعماله فى قلوبها وعقولها

وكيف لا يؤثر كلُّ من هملت ولير؟

وكيف لا تصل لعناتهما إليه ؟

ومع أننا كنّا نأسى لهُما . فقد ظل المنظر فى تغير

وظل يدور دورانه، يدور معه هارلكين Harlekin

تكفى إشارة واحدة لنفهم كل معانيها:

ليس فنا نشعر به فقط، لكنه غذاء للروح " (٧٠) .

كان لهذا الموقف من المسرح إيجابيات كما كان له سلبيات أيضا Pozitiv -
Negativ. أدى هذا الموقف العنيد تجاه فكرة المسرح إلى سباق محموم غير
صحيح بين الفرق المحترفة وصوب الاحتراف نفسه. إن فكرة ومدلول " الصنعة
الاحترافية " Profism المعاصرة فى أيامنا المعاصرة تعود فى أصلها إلى هذا
المصطلح وهذا التعبير، السباق إلى الأحسن وإلى الأكثر تأثيرا، بحث على الدوام
للوصول إلى هذه النتيجة أو اكتشاف أقصر الطرق الموصلة إليها، لذلك فلا بد
ولا مناص من استعمال علم الاقتصاد Economics، والموجزية Conciseness،
وحصر الإنفاق Frugality، ثم إقامة توازن ومعادلة بين هذه العناصر الثلاثة
وبين التأثير المسرحى. اقتضى الموقف (بين فرق الاحتراف - المترجم) إلى
"الإنتاج" المستمر الذى لا يتوقف يوما، فضياع يوم واحد هو خسارة لا تعوض.
فإذا غاب الجمهور فى مكان ما أو تقلص أو انخفض، فإن ذلك كان يدفع الفرق

المحترفة إلى الانتقال إلى مدينة أخرى والتجريب فيها، فإذا لم يؤثر اسم مسرحى كبير من الممثلين داخل الوطن فإن ذلك يؤدي إلى الانتقال بنفس الاسم ونفس المسرحية إلى السفر إلى الخارج لعرضها فى بلد أوروبى آخر. لابد من البحث عن الجماهير المسرحية. كما كان لابد كذلك من الانتباه إلى الموضات الفنية وإلى الشعبية وإلى الرّواج Vogue، شرود الموضة الذى يُغيّرُها على الدوام، وموقف اللغة عند الانتقال إلى بلد أوروبى آخر (عالية أو شعبية أو دارجة - المترجم)، ثم أفراد أهمية خاصة إلى المتطلبات الاجتماعية للجماهير وما ترجوه وتنتظره فى أفئدتها من المسرحية والعرض المسرحى. كل هذه العلامات المُحسّنة داخليا فى نفوس الجماهير قد أفرغت لنا وخلفت بل وخلقت مُصطلحا عُرف باسم "الحرية والاستقلالية" فى الصراع بين فرق الاحتراف وتسابقاتها، كما أبرزت "ممثلين خارجيين أو هم على حافة المجتمع" يعملون فى فرق مسرحية تدعو إلى الذوق الأرستقراطى فى مضامين مسرحياتها وعروضها، ساعية إلى خدمة عالم الإقطاع المحافظ على القديم المُقاوم للتغيير Conservativ. وعلى الجانب الآخر فى نهاية طرف التناسب Extreme وبين الحين والحين نرى فرقاً مسرحية أخرى بممثليها تُعانق بدراماتها قوة فكر العصر، والمواطننة، وأحوال المواطنين الآنية، والسعى حثيثاً إلى العاميين والناس العاديين. كان من الطبيعى أن احتراف التمثيل فى فرقة ما يختلف عن فرقة أخرى وهو ما يكشف عن فروق اجتماعية فى المهنة التمثيلية، نتيجة اعتناق الاحتراف فى فرق تدعو إلى القديم الأرستقراطى عن فرق تجاهد فى سبيل التقدم بالمسرح اجتماعيا وشعبيا.

• الحشود الإيطالية المندفعة

يُعتبر القرن السابع عشر الميلادي هو العصر الذهبي للكوميديا دي لآرتي الإيطالية. هذا " العصر الذهبي " تحديداً كان قصيرا. لماذا؟ لأن أشهر فرق الكوميديا دي لآرتي " جيلوزي، يونيتي " Gelosi, Uniti قد توقفتا عام ١٦٠٤ ميلادية بعد وفاة Isabella Andreini (إيزابيلا أندريني). ثم في عشرينيات القرن السابع عشر الميلادي بدأت تضمحل وتتقلص عروض فرق Confidenti, Accesi (كوندفدنتي، أسيسي) حتى انتهى بهما الأمر إلى التوقف والاختفاء. وبعد عدة سنوات تنخرط فرقة ستافيتابوت Stafetabot في فرقة فدالي Fedeli ومعهما بيير ماريا كاكيني Pier Maria Cecchini (فريتالينو - Fritellino)، ثم تنضم إليهم فرقة جيوفان باتيستا أندريني Giovan Battista Andreini (ليليو - Lelio) والتي بدأت منذ عام ١٦١٢ ميلادية السفر مرارا للتمثيل في فرنسا حتى استقر بها الأمر أخيرا إلى إقامة دائمة في العاصمة باريس كفرقة كوميديية^(٧١). كُثرت الفرق الأوروبية التي تقدم نوع الكوميديا دي لآرتي. لكن أهم الفرق الأجنبية العاملة في فرنسا بين أعوام ١٦٤٤، ١٦٤٥ ميلادية كانت الفرقة التي تعاقد معها الكاردينال مازارين Mazarin لتعمل في بلاط ملك فرنسا للترفية والتسلية، وكان من بين ممثليها تيبيريو فيوريللي Tiberio Fiorilli في

دور "Scaramuccia" ، جوزيبى دومنيكو بيانكولليلي Giuseppe Domenico Biancolelli فى دور "Arlecchino" أشهر أدوار مسرحيات الكوميديا دى لآرتى، وكذلك الممثل الذى سبق ذكره أندرينى فى دور ليليو. هذه الفرق الزائرة قد اقتسمت قاعة مسرح موليير مناصفة فى الزمن. وفى عام ١٦٦١ ميلادية استتمعت سنويا بإعانة حكومية من الملك الفرنسى قدرها (١٥,٠٠٠) خمسة عشر ألف ليفر (Livre (عملة فرنسية) لتحقيق نشاطها المسرحى تحت اسم "Comediens Du Roi De La Troupe Italienne" (الفرقة الكوميدية الإيطالية الملكية). من بين شخصيات الفرقة شخصيات الكوميديا دى لآرتى التى نعرفها (بانتالون، دوتورى، أوكتافيو، تشينتيو وفاليريو كعاشقين، أوريليا وأولاريا وأوكتاف) (كعازفين موسيقيين)، تريفالينو، ومعهم تنضم شخصية اسكابينو من عام ١٦٦٢ ميلادية، ثم شخصية ببيروت بدءاً من عام ١٦٧٣ ميلادية، ثم شخصيات كولومبينا وإيزابيلا كابنتين لشخصية بيانكو ليلى بدءاً من عام ١٦٨٢ ميلادية.

Pantalone, Dottore, Octavio, Cinto, Valerio, Aurelia, Eularia, Octave, Trivellino, Scapino, Pierrot, Colombina, Isabella, Biancolleli,

يتوفى والد كولومبينا وإيزابيلا عام ١٦٨٨ ميلادية فيقوم الممثل إيفاريست جيراردى Evariste Gherardi بدور أرلكنو. يستمر نجاح الفرقة الملكية لأربعين عاما على خشبة المسرح. ومنذ نفس عام ١٦٨٨ ميلادية تدخل إلى عروض

الكوميديا دى لأرتى الإيطالية هذه بين الحين والحين بعض الكلمات الفرنسية المقحمة، تتطور إلى بعض مشاهد قصيرة بالفرنسية تقرّبا من الجماهير المسرحية الفرنسية. ثم، بدأ كُتاب الدراما الفرنسيون يتجهون إلى الكتابة فى هذا النوع المسرحى: جان فرنسوا رجنار، شارل دوفرينى، نولانت دو فاتوفيل Jean- François Regnard, Charles Dufresny, Nolant De Fatouville مجموعة مسرحيات وسيناريوهات وباروديات صُغت على أساساتها مؤخرا درامات فرنسية مثل السيد، بيرانييس^(٧٢).

سبق ذكرنا لحادثة نفى التمثيل فى العاصمة الفرنسية باريس ثم عودة التصريح لفرق المسرح بالعمل مرة ثانية على شرط هام هو الاستعمال السليم والصالح للغة الإيطالية. لكن حادثة معارضة حدثت عندما عادت إلى العمل فرقتا لويجى ريگوبونى، وفرقة ليليو الجديدة، والحادثة هى تيار مسرحى جديد يؤيد " نبذ استعمال القناع " فى العروض المسرحية. وعليه تغير اسم شخصية أرلكينو إلى أرلكين Arlequin، وكارلو إلى ("Carlin") وهى شخصية أخيرة فى شخصيات فرقة الكوميديا الإيطالية. ثم توفى بيوترو فرانسيسكو Pietro Francesco آخر سُلالة بيانكوللىلى عام ١٧٣٤ ميلادية. أدّت كل هذه العواصف بالمسرح إلى تغيير الموضوعات والمسرحيات. كان من حظ الباقيين فى مواجهة هذه العواصف ظهور المؤلف الدرامى الفرنسى بيير ماريشو Pierre Marivaux الذى قدّم أولى مسرحياته على المسرح الإيطالى الفرنسى المعنونة Arlequin Poli Par L'amour (أرلكين يصير ذكيا بالحب) والتى نجحت نجاحا جماهيريا

عريضا . عام ١٧٢١ ميلادية مُثلت نفس المسرحية فى مسرح سوق سان لوران St. Laurent فى عرض صيفى، إلى جانب عروض كوميدية بارودية أخرى من تأليف دراميين فرنسيين هم:

.Jacques Pilippe Dorne, Louis Fuzelier, Delisle De La Drévetière

چاك فيليب دورن، لوى فوزيليه، ديلزل دو لا دريفاتيه . ثم يأتى المسرح بجديد آخر عام ١٧٥٢ ميلادية حينما تستمر فرقة الكوميديا الإيطالية Comédie Italienne صامدة على الطريق. لم تستمر الفرقة الإيطالية فى عرض الموجات الجديدة للحياة الاجتماعية الإيطالية أو الأوبرا الضاحكة بوفاً Buffa، لكنها تقدمت - وبخُطى ثابتة - لتعرض أعمال الفرنسى ماريثو الذى كان عضو الأكاديمية الفرنسية والذى لم يكن يكتب مسرحيات خِصيصا لفرقة الكوميديا الإيطالية (التى تعيش وتعمل فى فرنسا آنذاك - المترجم). عملت الفرقة الإيطالية على توطيد علاقتها مع شارل سيمون فافار (١٧١٠ - ١٧٩٢م) Charles - Simon Favar وبعد وفاته استمرت العلاقة المسرحية مع أرملة الفنانة المسرحية التى قدّمت فى الفرقة الإيطالية تقدما " واقعيا " فى فن التمثيل فى مسارح الأسواق ومسارح الريف الفرنسى حتى التصق اسمُها "بالطبيعية " على خشبة المسرح: أزياءها المسرحية فى العروض بسيطة وغير مُتكَلفة، شعرها طبيعى خالٍ من الدهون، وجهها لا يحمل أية أنواع من البودرة الصناعية، حول عنقها سلسلة رفيعة تحمل الصليب، وحذاء خشبى رخيص (١).

هكذا صعدت هذه الممثلة البسيطة والطبيعية عام ١٧٥٣ ميلادية تغنى في باروديا للكاتب الفيلسوف روسو Rousseau.

فى نفس هذه الفترة كان اسم الدرامى الإيطالى كارلو جولدونى Carlo Goldoni يعلو مُرتفعاً فى سماء إيطاليا. ما كاد يتلقى جولدونى دعوة فرنسية لزيارة فرنسا - وهو ما سنعود إليه لاحقاً - حتى يصدر مرسوم ملكى فرنسى عام ١٧٦٢ ميلادية وفى شهر يناير يُوحّد الفرقة الإيطالية للمسرح مع الإنشاء الجديد لفرقة الأوبرا الكوميدية Opéra Comique، وليبقى اسم ولقب "الإيطالية" "Italiain" باقياً^(٧٣).

سبق وأنّ أشرنا إلى وصول فرقة الأوبرا الضاحكة بوفّا Buffa إلى باريس عام ١٧٥٢ ميلادية والتي قدّمت مع فرقة برجلوزى مسرحية (فى خدمة المُثرى النبيل) Az Úrhatnám Szolgáló التي حَفَزت الجميع - دولة وجماهير- تجاه فن المسرح والمسرحية. بهذا العمل الفنى وصل الاحتراف فى المسرح إلى موجته الثانية فى الحياة الثقافية الفرنسية. اقتضى الوصول إلى هذه الموجة خطوات سابقة مهّدت لهذا الوصول. فقد تكونت فى بدايات القرن الثامن عشر الميلادى بوادى الأوبرا الجادة سيريا Seria حاملة من الإضحاك والتدخلات الكثير Scena Buffák وكذلك الفواصل الخفيفة التمثيلية والمُغَنّاة Intermezzo والتي أحيانا ما كانت على علاقة بُصلب الأحداث، وأحيانا أخرى فقدت هذه العلاقة والاتصال. استلهمت شخصيات الأوبرا شخصيات الكوميديا دي لارتى حتى ولو

تغير اسم الشخصية كما في بلاد أوروبية، (كما كان الحال في فرنسا وأسبانيا على وجه الخصوص - المترجم)، لكن بقي الأهم في وظيفة الشخصية. شرح سابولتشي بنتسا في استطراد هذا الامتداد الذي وصل إلى الأوبرا المرحلة عند موزارت: " صفٌ طويل من هذه الشخصيات الكوميديا دي لارتى وصل إلى عتبات شخصيات موزارت. شخصيات مثل بريجيلا، أرلكينو، كوفيللو، بالتسينالا، زانى، باسكوارييللو, Brighella, Arlecchino, Covillo, Pulcinella, Zanni, Pasquarielló ومن نسيجها الخام أصبحت مُتحولة إلى شخصيات ناردويا، بادريللو، فيجارو، لابوريللو... وهنا يلبس الشخصيتين النسائيتين كولومبينا وإيزابيلا شخصية الشقراء الجديدة سوزانا، زرلينا، دسبينا. وهنا مرة ثانية يتحول ليليو إلى شخصية لياندر بلمونتيه، وأوتافيو، وججلييلمو، وتامينو. وهنا مرة ثالثة تبدأ حياة مسرحية جديدة لشخصيات دوتورى- الطبيب لتصير متعاملة متفاخرة - خداعة - متأمرة - دجالة مُشعوذة تضع المكائد لشخصيات أخرى مثل بارتولو بازيليو أو دون ألفونزو وعلى طول طريقهما^(٧٤).

Susanna, zerlina, Despina, Lelio, Leander Belmonte, Ottavio, Guglielomo, Tamino, Dottore, Bartolo Basilio, Don Alfonso .

أفسحت هذه التغييرات المجال لظهور كُتاب دراميين في القارة الأوروبية. فإلى جانب الشهير Pergolesi ظهر بالداसार جالوبى Baldassare Galuppi (ذكرناه قبلاً في محاولاته العملية في بيترهار)، كما ظهر في نابولى نيكولا

بوربورا، وأليساندرو اسكارلاتي، ليوناردو فينسي، فرانسيسكو فيو، نيقولا لوجروسكينو.

Nicola Porpora, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Francisco Feo, Nicola Logroscino.

هذه " الإيطالية " (المسحة الإيطالية - المترجم) يُجسدها في الأوبرات الجادة أيضا يوهان أدولف هاسا، وجوزيف هايدن، وفي لندن جورج فردريك هاندل الألماني والذي سنعود إلى الأخير منهم بعد ذلك.

Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel.

لا يمكن تخيل الأوبرا الجادة (سيريا) بدون (كاست) مجموعة من كبار المغنيين المتمرسين مثل فارينيللي، كافارييلي، سنسينو، سيفاس، نيكولينو. وكلهم لم يحصلوا على رتب أو نياشين من الدولة لكنهم كانوا " معبودين لدى الجماهير"، وحصلوا أموالا وثروات طائلة من الغناء الأوبرالي والتمثيل في الأوبرات Farinelli, Caffarelli, Senesino, Siface, Nicolino وكذلك المغنيات في عروض الأوبرا واللاتي تعرّضن كثيرا للمشكلات مثل فاوستينا بوردوني، فيتوريا تاسي، ماريانا بولجاريلي. Faustina Bordoni, Vittoria Tesi, Marianna Bulgarelli وكثيرون غيرهم على شاكلتهم ظلّوا مجهولين^(٧٥). جابت أوبرات مؤلفي الموسيقى جورج فردريك هاندل، كريستوف فيليبالد جلوك

Christoph willibald Gluck كل العواصم الأوروبية. الأول (هاندل - المترجم) أنتج أعظم أعماله الأوبرالية والموسيقية فى لندن، بينما الثانى (جلوك - المترجم) عمل فى كل من فيينا وباريس. هكذا وصلت الكوميديا دى لارتى الإيطالية إلى مختلف أنواع الأوبرا، وإلى الطبقات العليا فى مجتمعات أوروبا لتصبح (الأوبرات) سلعة فنية صالحة للتصدير إلى الخارج وسلعة ترفيهية تدخل حياة الطبقات الحاكمة والعليا يستوردونها للتسلية والمتعة الترفيهية.

كذلك كشف التاريخ الفنى عن سلعة أخرى - ومن إيطاليا أيضا - المسرحية العرائسية، والتي أدهشت الجماهير العريضة فى العواصم الأوروبية، ولتبقى كعامل ترفيهى فقط رغم ميلادها من رحم شخصيات الكوميديا دى لارتى. لنأخذ مثالا واحدا على شخصية Pulcinella فى مسرح العرائس. أصلها غير معروف تماما، ويبدو أنها شخصية تتشابه مع شخصية واقعية حقيقية فى ناحية نابولى. من المعروف أن واقع العصر آنذاك قد دفع بشخصية كابيتانو "Capitano" التى مثلها مرارا سلفيو فيوريللو - Silvio Fiorillo إلى مركزية الكوميديا دى لارتى فى السنوات العشر الأولى من القرن السابع عشر الميلادى. ويبدو من المؤكد أن لاعب العرائس Francesco Briocci والذى تحوّل اسمه فى العرائس الفرنسية إلى Brioché هو الذى نقل فن العرائس إلى باريس حوالى عام ١٦٤٠ ميلادية حيث عُرف الاسم آنذاك " Polichinelle " فى اللغة الفرنسية.

لم يمض غير عِدَّة واحد (عشر سنوات - المترجم) إلا ويظهر فى لندن Signor Bologna يُقدم عرضاً عرائسياً يحوى بين شخصياته شخصية Policinella - شاهد Samuel Pepys ميلادية العرض العرائسى يوم ٩ مايو فى القاعة البيضاء Whitehall . ملاحظة أخيرة، لقد تغير اسم الشخصية فى العرض الانجليزى فأصبح بُونش "Punch" بعد أن دخلت عليه سريعاً الإنجليزية^(٧٦) .

Englisch Komodinten

الكوميديا الإنجليزية فى القارة

تحدثنا فى القرن السادس عشر الميلادى عن رحلة كل من وليم كامبا، روبرت براون William Kempe, Robert Brown إلى الأراضى الألمانية. فرقة الثانى منهما (براون) سرعان ما زارت كل البلاد والمناطق المتحدثة بالألمانية فى أوروبا عارضة عروضها المسرحية: من استراسبورج إلى براغ، ومن كولونيا إلى أوجسبرج وميونخ. ومنذ أعوام ١٦٠٠ ميلادية وتُدخل الفرقة بعض العبارات من اللغة الشعبية إقحاماً على النصوص المسرحية، خاصة فى أدوار يان بوسيت Jan Posset "الشخصية المرحّة" - بتمثيل الممثل توماس ساكفيل Thomas

Sackville . فى عام ١٦٠٥ ميلادية تبدأ فرقة جون اسبنسر John Spencer فى العمل المسرحى لتعرض فى هاجا Haga وليدن Leiden كما لو كانت تتبّع خطى فرقة براون، حاملة اسم " فرقة التمثيل لبلاط براندنبرج " Brandenburg وهو الاسم الذى ساعدها على التمثيل فى مناطق أخرى خاصة فى المناطق الشمالية. ابتدعت هذه الفرقة شخصية مسرحية جديدة هى Hans Stockfisch . تبعت الفرقة حرصا على استمراريتها تعاليم المسرحى الشهير جون جرين John Greene الذى أطلق على نفسه صاحب الفرق المسرحية المائة التى تعمل فى القصور الملكية والتى زارت جنوب وشرق الدولة الألمانية. كان من أكبر فلسفة فرقة جون اسبنسر والتى صدرتها إلى الجماهير تبنيها للشخصية الكوميديّة Pickelhering المعادلة لشخصية Hanswurst فى العروض الألمانية لكنها كذلك تتعادل معها فى وظيفة الشخصية ذاتها. وهو نفس الطريق الذى استمر فيه روبرت راينولدس Borbert Reynolds حينما تسلم قيادة الفرقة بعد ذلك، والذى تابع سفره مع فرقة جرين حتى عام ١٦٤٩ ميلادية إلى الأجزاء الشمالية الألمانية، وحتى حقق أخيرا الكوميديا الإنجليزية "Englischer Komodiant" عام ١٦٤٨ ميلادية: جوريس جولليفوس Joris Jolliphus الذى عمل كثيرا فى الأجزاء الجنوبية الألمانية، كما عقد عدة عقود للعمل المسرحى فى سويسرا. هذه الفرق عادة ما كان يتكون أعضاؤها من ١٥ إلى ٢٠ عضوا ممثلا إلى جانب الموسيقيين ولاعبى الأكروبات. مثلت الفرق مسرحيات الأدب الدرامى الإنجليزى، فى جراز Graz قدمت فرقة جرين دراما شيكسبير تاجر البندقية، ودكتور فاوستوس لمارلو.

فى عروضهم الأخرى كانت درامات روميو، هملت، تيتوس أندرونيكوس، عطيل، يوليوس قيصر (إلى جانب ذلك اشتمل الريبيرتوار على درامات توماس هايوود، فرانسيس بومونت، جون فلتشر) Thomas Heywood, Francis Beaumont, John Fletcher. كما عرضوا دراما السيد وعدة عروض أخرى للدرامى توماس كورنى Thomas Corneille لم تكن اللغة تُسَعْفهم كثيرا، لكن التركيز فى تلك العروض كان على الحدث المسرحى، وكان نُطق الحوار الشعرى للدراما يُقال بطريقة الإلقاء النثرى دون الارتباط بقافية الشعر. هذه الشخصية الكوميديّة المبتكرة والمتضادة فى الوقت نفسه Pickelhering كان لابد من ارتباطها بأحداث صُممت على نموذج أُطلق عليه Haupt- Und Staatsaktion هو شكل للمسرحية الباروكية الألمانية الحزينة.

عندما حلّ عام ١٦٥٠ ميلادية لم تكن هناك الفرقة الكوميديّة الإنجليزىة Englische Comodianten. بقى الاسم فى التاريخ المسرحى لكن المضمون قد تغيرَ تماما. جوريس جولليفوس انتقل من استعمال " خشبة مسرح شيكسبير " إلى نظام كواليس خشبة المسرح، وبدلا من قيام الشباب الجميل بأدوار النساء أدخل الجنس الناعم ليقوم بتمثيل أدوار النساء على المسرح، وكثف من شُحنات العرض المسرحى فضمّن العروض الأغانى مُتجها ناحية Singspiel الكلمة المُفناة والراقصة فى أدوار الرُعاة Pastorelle. كان للأسلوب المسرحى أهمية كبيرة فى العرض المسرحى حتى ولو كانت العادات تحكم مفاهيم العروض أو الدرامات من أى نوعية كانت، إنسانية أو إنجيلية. كما أصبح الممثلون ينقلون التأكيدات

والتوكيدات Stress، Emphasis التي كانت تُعلَّم في النسخة ويُشار إليها بمصطلح "Agiere" ("أحداث خشبة المسرح")^(٧٧). إلا أنهم قد فقدوا المستوى الأدبي الدرامي في حين تركيزهم على التأثير وإغراقهم في إقامة العلاقة مع الجماهير بأي ثمن.

ظهور التمثيل الألماني المتجول

(جاءت الرياح بما لا تشتهي السفن) لم تسعد الاستمرارية في التطوير كثيرا. فعندما بدأ التغيّر والتبادل بين الممثلين المتجولين في إنجلترا وألمانيا، قامت حرب الثلاثين عاما التي أضعفت من الاقتصاد الأوروبي خاصة هؤلاء (الممثلين المتجولين) الذين يتقاضون أجورهم أحيانا يوما بيوم ومن على شاكلتهم من طبقات المجتمع. عم الاضطراب كل حياة ودولة أوروبية وأنقطع " السفر " بينها واختفى الأمان. أدت هذه الحياة القلقة إلى صعوبة التصريح بإقامة عروض مسرحية في المدن أو في أي مكان آخر^(٧٨). لم تكن تصاريح التمثيل والعروض إلا في النادر في حفلات للمناسبات داخل " القصور والبلاطات " بإذن أُطلق عليه "Hofkomodianten" ولم يجد المتعهدون من الطبقة الراقية Principálisok الملقبون بـ (مديرى الممثلين) الممثلين الذين يجرون على قبول

العمل المسرحي وسط هذه الظروف الصعبة، فاستعانوا بأناس يُحركون العرائس في المسرحيات العرائسية. ومع هذه الصورة السلبية Negative كان هناك شئ جديد. من المعروف أن مسرحيات أروديتا Erudita قد شكّلت مدرسة درامية للمسرحية الأوروبية. وأن المسرح الأوروبي قد أعاد فلسفة دراماتورية أرسطو بشكل جيد في مسرح العالم (الأسباني كالدرون - المترجم)، والذي انتشر بعد ذلك انتشارا واسعا في القارة الأوروبية خاصة الجزء الغربي من القارة. صحيح أن هذا الانتشار قد حمل بين طياته خشونة وصخبًا شديدا مُفرطا Shrill باستعمالٍ مبالغ فيه لوسائل خشبة المسرح، وكأن التمثيل كان يجرى لإرضاء الجماهير قبل أن يكون تحقيقا للفكر الدرامي. هكذا الكمال خاصة في "المسرحيات الحزينة " Trauerspiel كان ضعيفا لم يصل إلى أهدافه الدرامية، وهو ما يُعلّق عليه والتر بنيامين Walter Benjamin في دراسته الشهيرة ^(٧٩).

أما النوع المسرحي الآخر Schertz - Spiel ("المسرحية الهزلية ") - Joke Play فقد كان العمود الفقري لها Haupt- Und Staatsaktion في إشارات تاريخية - سياسية - درامية، إضافة إلى " شخصية واحدة " للترفيه والإضحاك قد تساعدها على هذه المهمة أحيانا شخصيات كوميدية ثانوية. قاد هذا النوع إلى نوع مسرحي آخر عُرف باسم Nachspiel القيادة - والمسرحية الحكومية يحاول إقامة التوازن في الحياة المسرحية آنذاك وليقيم تعادلية بين الظروف والحياة الاجتماعية في صورة لا تبعد عن الواقع المُعاش ساعتها. تصدى لهذا النوع المسرحي في البداية جاكوب إيرر Jacob Ayrrer تابعا آثار النوع المسرحي القديم Fastnachtsspiel لكن متجاوزا إياها بطلباتٍ ومتطلباتٍ للفكر الجديد.

وما يعرضه عام ١٦١٨ ميلادية فى مجموعات Opus Theatricum ("إبداعات
منظرية مسرحية") فى ستة مجلدات تحتوى على ثلاثين (٣٠) " نموذجاً نقياً
للدramات الكوميديّة والدramات التراجيديّة "، إضافة إلى (٣٦) ستة وثلاثين
مسرحية من مسرحيات الكرنفالات Carnival. فى ذلك الوقت كانت المسرحيات
الحزينة أو كما يُطلق عليها مسرحيات الدموع تُعتبر من المسرحيات الباروكيّة
والتي كتب فيها الشاعر والدramى اللامع مارتن أو بيتز Martin Opitz عام
١٦٢٤ ميلادية يقول: " إن عظمة التراجيديا تكمن فى بطلها المُحارب الذى عادة
ما تُداهمه مصائب لا يحتملها، خاصة وهو واقعٌ بين شخصيات ضعيفة حوله
وموضوعات تافهة قلّ أن يعرفها أو يفهمها. وهو لذلك يصبح حاملاً للقوة الملكية
ليدافع عن الإنسانية، والسقوط، والأجيال الشابة القادمة، والحروب، والشغب
والفتنة، والباكين والمُعذّبين، والصارخين بأصواتهم " (٨٠).

هذه القيم العالية استطاعت أن تغزو فى القرن السابع عشر الميلادى قلوب
كُتاب الدراما الباروكية الألمان: أندرياس جريفيوس، يوهان ريست، دانييل كاسبر
فون لوهنستاين، يوهان كريستيان هالمان، وأخيراً كريستيان وايز Andreas
Gryphius, Johann Rist, Daniel Casper Von Lohenstein, Johann
Christian Hallmann, Christian Weise تبعهم جيل من الشباب الدراميين
الذين أعطوا عقولهم للمسرحية والمسرح: كارل ترو، ماجستر* يوهان لاسينيوم،
والألماني الشمالي أندرياس جارتتر.

* ماجستر Magister : ليست اسم علم، لكنها درجة الماجستير العلمية التى يحملها يوهان

Carl Treu, Magister Johann Lessenium, Andreas GaRtner

فى منتصف سنوات القرن تكونت ما بين ٨ - ١٠ فرق "Bande" تجولت بعروضها فى طول البلاد وعرضها . كانت برامجها المسرحية تعد بالكثير: كان البدء بـ Aktion (العمل والحركة) ، ثم Grosse Aktion (الحركة الضخمة الواسعة) ، بعدها Hauptaktion حركة الرؤوس، وأخيرا وصلوا إلى Haupt- Und Staatsaktion (الرأس والدولة). يشير ميكائيل دانييل ترو Michael Daniel Treu إلى برنامج العروض المتنوع فى عروض (العرائس) التى جرت عام ١٦٦٦ ميلادية فى ناحية لينبرج Luneberg. إلى جانب العروض جرت عروض أخرى (إنجيلية) عن موضوعات دينية: تدمير يورشاليم، قصة يوسف .. الخ، كما ظهرت كذلك موضوعات درامية من العصر القديم (أورفيوس، نيرو، لوكريتيا) Orpheusz, Nero, Lucretia. بعد ذلك عدّلت الدرامات الإليزابيثية من المواقف متجهة إلى حالة الاتزان كما فى حالة الملك الإنجليزي لير Lear الذى يحمل عقابا على رأسه من ابنتيه، بينما تحمل ابنته الثالثة (كورديليا - المترجم) جائزة شرف البُنوة. وإلى جانب شيكسبير نعثر على زملاء دراميين له تصعد أعمالهم على خشبة المسرح: أليساندرو دو ميديتشى، النبيل واهلستاين، "ونبيل تيرانّوس" فى بولندا، جيجموند، "روح كرومويل"، ثم تشارلس الثانى "الملك الحالى".

Alessandro De Medici, Wahlstein, Tirannus, Crumwell Spirit,
ودرامات دكتور يوهان فاوست الذى يعود إلى وطنه "Teutsche Comedi" ^(٨١).

فى ستينيات القرن يظهر فريقان مسرحيان هاما من الفرق الجواله. الأول يُنتج ويُمثل مسرحيات عن السلالة الحاكمة Dynasty : عن أعضاء أسرة Hilverding. الفريق الثانى وهو الأكثر أهمية قادة يوهانز فِلْتَنُ Hohannes Velten (١٦٤٠ - ١٦٩٣م) والذى كان مُلتحقا فى السابق بفرقة بولزن Paulsen. تحملت زوجته بطولة المسرحيات فى العروض والتى اختارها من شابات الفرقة الممثلات. بدءًا من عام ١٦٧٥ ميلادية يقود فرقة مسرحية تحمل اسمه. حصل على درجة الماجستير بعد دراسات فى هيتتبرج ولايبزج Wittenberg, Leipzig ، ثم يحصل على المركز الأول للفرق المسرحية التى جابت أكثر من مائة مقاطعة وعاصمة. ينتقل للعمل فى مدينة درسدن بين أعوام ١٦٨٥، ١٦٩٢ ميلادية حيث ترجم أعمال موليير وكالدرون وعرضها على المسرح. لم تستطع فرقة مسرحية أخرى الوصول إلى النجاحات التى أحرزها فى عالم المسرح، لذلك لم يكن مُستغربا أن يتعرض وفرقته إلى الهجوم والغيرة الصفراء.

عام ١٧٠٩ ميلادية يظهر كتاب يحمل عنوان Centifolium Stultorum (مائة صفحة عن المجانين) كتبه الداعية الباروكى الشهير أبراهام سانتا كلارا Abraham Santa clara يهاجم فيه الكوميديا كما يهاجم Hanswurst. كما أن تأثيرات وتداعيات باريس والتى أوقفت ونَفَتْ فرقة الكوميديا الإيطالية التى كانت تعمل فى العاصمة الفرنسية قد حَدَّتْ بأحد أعضائها أنجيلو كونستانتين

مازائين Angelo constantini - Mezzain إلى نقل ممثلين إيطاليين ما بين أعوام ١٧٠٨، ١٧١٩ ميلادية للعمل فى درسدن. وصاحب هذه الأحداث انتشار كتاب أصدره Gheradi عام ١٧١١ ميلادية بعنوان Olla Patrida Des Durchgetriebenen Fuchsmundi (الذئب الساخط) كان أكبر مؤيد لريبرتوار الفرق الألمانية المسرحية المتجولة^(٨٢).

• المسارح الدائمة ومسرحيات الاسواق

تم تكوّن وتشيد عدة دور مسرحية فى عدد من عواصم أوروبا لتعمل بصفة دائمة، ووصل مستوى هذه المسارح فى كثير من الأحيان إلى مستوى إبهار المسارح (الخاصة) التى كانت تُدار بواسطة رأس المال. وكان طبيعيا أن يعكس التقدم الصناعى وتطور الاقتصاد على المدنية Urbanism وعلى طرق الحياة المميزة لأهل المدن وكذا على التحضر وأن يسير الاثنان (الصناعى - الاقتصادى والمدينى - المترجم) فى خطين متوازيين: تكوّنت مراكز جديدة فى أسواق العواصم الكبرى. أما فى الريف الأوروبى فاستمر فى استقبال الفرق المسرحية الزائرة بين الحين والحين حتى أضطر أخيرا ومؤخرا إلى بناء مسارح تعمل بصفة دائمة هى الأخرى وتستغلها للعروض الفرق الأوروبية المتجولة.

وسط هذا التقدم المُزدهر وصلت المسرحيات الإنجليزية إلى العيش طويلا على خشبات المسارح المختلفة، ويعود الفضل في هذه الاستمرارية إلى الأوامر الملكية بتشجيع المسرحيات، لم تكن هذه الأوامر بالميراث (أى تنتقل من ملك إلى ملك آخر - المترجم) لكنها كانت تتجسد على أرض الواقع بالعروض المسرحية. حدث كل هذا عام ١٦٨٩ ميلادية عندما قام وريثُ Davenant المدعو كريستوفر ريش Christopher Rich بإعطاء الحق لنفسه وحده بتوسيع نشاط فرقته المسرحية.

وبمعنى آخر للفظ (توسيع النشاط لفرقة وحدها) فإنه قد قضى باحتكاره هذا على فرق مسرحية متحدة منذ عام ١٦٨٢ ميلادية. ولم يستطع أحد أو فرقة من مواجهته أو التقدم بأية خطوات مُضادة لِفعلته هذه، ولمدة طويلة. فى عام ١٦٩٥ ميلادية يلجأ ممثلون بقيادة توماس بيترتون Thomas Betterton بعد أن نالتهُم البطالة وعدم العمل إلى مبنى قديم Lincoln's Inn fields مُنتهزين فرصة حفل ملكى يحصلون فيه على " ترخيص " لهم للعمل المسرحى. عام ١٧٠٥ ميلادية يبنى لهم الدرامى والمهندس المعمارى السير جون فانبروج Sir, John Vanbrugh مسرحا اتخذ اسم مسرح الملكة Queen's Theatre.

فى عام ١٧٠٧ ميلادية وبعد ماورث ريش Rich مسرح درورى لين Drury Lane فرض على المسرح أن يُعيد تقديم الريبورتوار بمسرحيات نثرية فقط، بل ويُقلص فى نفس الوقت من عروض الأوبرا الغنائية فى المسرح الآخر. أمام

مختلف الشكاوى و " سكوت وصمت " النظم والقوانين استطاع مسرحيون مخلصون من سحب البُساط من تحت أقدام ريش على يد زعمائهم الممثلين الثلاثة كولى كيبّر Colley Cibber (الذى أصبح " شاعر البلاط الملكى ") رئيس الفرقة، توماس دوجت THOMAS Dogget الذى أدار الشئون المالية للمسرح، روبرت ولكنز Robert Wilkens المسئول عن خشبة المسرح والعروض المسرحية. ظلّ هذا (الثلاثى Triumvirátus) مسئولاً عن مسرح درورى لين بدءاً من عام ١٧١١ ميلادية ولمدة عشرين عاماً بعدها. بعد تغييرات بسيطة أُعيدت الأوامر الملكية لتنظيم جديد. فى عام ١٧٤١ ميلادية تسلم الأوامر للتراخيص - Patens Letter's Patent رجلان من المدينة City Man .

بعد عدة سنوات قليلة عام ١٧٤٧ ميلادية يتسلم أوامر التراخيص للفرق المسرحية بالعمل المسرحيان James Lacy, David Garrick، يُدير التراخيص الممثل الكبير جاريك. عام ١٧٧٦ ميلادية تتعدل لجنة إصدار التراخيص إلى ثلاثة أعضاء لينضم إليها الدرامى الشهير ريتشارد برسلى شاريدان Richard Brinsley Sheridan. نقل الثلاثة المسرحيون المتخصصون حالة المسرح الإنجليزى إلى درجة عُلّيا من التشغيل والإنتاج. حرص شاريدان الذى كان شديد الحساسية على ألا ينتقد أحد ما توصلوا إليه من قرارات لصالح المسارح الإنجليزية. هذه الخطوات التقدمية قد حفّزت عام ١٧١٤ ميلادية ابن ريش (جون John) فى النصف الأول من القرن وفى مسرح Lincoln's Inn Fields على تقديم نوع جديد من المسرحيات (البانتومايم) Pantomime، هذا بينما كان

المسرح الملكى King's Theatre يقدم عروضه، ثم يتحول بعد عام ١٧١١ ميلادية إلى مسرح خاص لتقديم عروض الأوبرا. فى هذا المسرح صعدت أعمال هاندل (أوبرا رينالدو Rinaldo) ومن نفس بناء هذا المسرح خرجت الأكاديمية الملكية للموسيقى Royal Academy of Music أما الجديد فى المسرح الإنجليزى فهو تنوع الريبيرتوار المسرحى، وتوسّعه، وخاصة الاحتراف فى التمثيل، والتوسع فى مسرح رأس المال (من المتعهدين).

وصل التقدم إلى مسارح الريف الإنجليزى، وإلى جزيرة أيرلندا. فبعد الإصلاحات التى دخلت إلى ساحة المسرح الإنجليزى عملت عدة مسارح بنظام الإصلاح هذا: مسرح Smock alley فى دبلن Dublin فى البداية لم يكن يعمل فى استمرارية يومية.

فى مستهل سنوات القرن الثامن عشر الميلادى ملأت المسارح الدائمة (العامة بالعروض يوميا) كل مساحات المدن البريطانية داخل معمار أنيق خاص بكل فرقة مسرحية:

- أماكن المسارح وتواريخ بداية أعمالها وعروضها اليومية .

باث Bath - ١٧٠٥ ميلادية

أدنبرج - أدنبره Edinburgh - ١٧٢٥ ميلادية

برستول Bristol - ١٧٢٩ ميلادية

يورك York	- ١٧٣٤ ميلادية
إبسويش Ipswich	- ١٧٣٦ ميلادية
برمنجهام Birmingham	- ١٧٤٠ ميلادية
ليفربول Liverpool	- ١٧٤٠ ميلادية
جلاسجو Glasgow	- ١٧٥٣ ميلادية
مانشستر Manchester	- ١٧٥٣ ميلادية
نورويش Norwich	- ١٧٥٨ ميلادية
برايتون Brighton	- ١٧٧٤ ميلادية ^(٨٣) .

عام ١٧٦٠ ميلادية ينطلق الانكسار بدفعة قوية، خاصة الملك جورج الثالث III. George الذي كان المُعطلّ الأول للتقدم وناشر السياسة الداخلية الرجعية المحافظة على القديم Conservative . يحدث الانكسار في وقت تكاد تُولد فيه درامات المواطنين Civil - Drama، والمسرح ذاته على مستوى عالٍ، والإعداد جارٍ للمسارح المحترفة والدائمة.

كان التمثيل في الأسواق من فرق وجماعات " محترفة " لفن التمثيل المسرحي، ومسرحية بن جونسون عام (١٦١٤) ميلادية بعنوان سوق بارتلون

الشعبي Bartholomew's Fair تعطى صورة كاملة لأكبر سوق فى لندن بالشكل التياترالى، وفى السوق بطبيعة الحال تظهر - وبالدرجة الأولى - المسرحية العرائسية. نعرف أن هذا النوع من مسرحيات العرائس doll قد " نجا " من الانكسار الذى أصاب الثقافة المسرحية والثورة الرجعية، كما لم يكن كرومويل شيئاً هاماً، ولم تقف الثورة ضد الممثلين القدامى الذين أضحكوا الجماهير نظراً لشعبيتهم. دعا الموقف هؤلاء الممثلين إلى الاتجاه إلى تعبير جديد يظهر فيه بمشاهد هزلية قصيرة Droll تُسرّى عن الجماهير. فى ذلك الوقت عاشت شخصيات المهرجين الهزليين فى مسرح شيسكبير Clowns والمضحكين الذين استعملوا الرقص والغناء والإيقاع. قامت النكات بمهمة تسلية المواطنين المتفرجين فى الأسواق والمشاهدين الجالسين على (دِكْكِ) ومقاعد وضعت أثناء العروض المسرحية فى أسواق Merry Andrew, Bartholomen Fair, Smithfield, Sowthwark, Greenwich, Mayfair لتجذب الجماهير إلى شخصيات المهرجين والمضحكين. تحدثنا سابقاً عن الشخصية العرائسية Punch. أما عن ممثلى المايم (الإيمائيون) - وهم أقرب الأقارب فى النوع إلى شخصية بونش - فلم يُسمح لهم بالاقتراب أو التزامن مع المشاهد العرائسية حتى لا تشتمل المواقف المسرحية بين العرائسية والإيمائية ضد " البابوية الكاثوليكية ". لم يكن النقد يتعدى التعريض بأخطاء مكتب شئون البحرية واضطرابات قراراته. ورغم ذلك الحرص على عدم الوقوع فى الأخطاء فقد أوقفوا المسرح العرائسى.

فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى خرجت عادة مسرحية جديدة، فقد سمحت لجنة ترخيص العروض المسرحية للممثلين الكوميديين للتمثيل فى فصل

الصيف - أثناء عطلة المسارح - فى الأسواق، والظهور فى الجوانب الخارجية للدكك وفى البلكنات التى كانت تُطل على ساحة السوق ليُقدموا بعض المشاهد المختارة Parade كمشهد يُظهر براعة وقوة الممثلين. صاحب هذه المشاهد رقصات على الحبل، وتدجيل وشعوذة Quackery من المشمودين الجوالين والحواة، وكان المؤدّون لها يزاملون الممثلين المهرجين والمضحكين فى حياة مسرحية الأسواق.

لم تلجأ لجنة ترخيص العروض ولا المسارح المُرخّص لها بالعمل المسرحى، لم يلجأ إلى مهاجمة المُدن أو التعرض لما تُقدمه من عروض. أما السلطات الحكومية فقد اعترضت على مسرح الأسواق لأن الفرق تتجاوز تصريح الأسبوع الواحد للعمل (طبعاً يأتى امتداد العمل بأيام تفوق أو تتعدى الأسبوع المُرخّص للفرقة نتيجة الإقبال الجماهيرى الصاخب على هذا النوع من العروض المسرحية - المترجم). كما جاء بقرارات اعتراض السلطات أن أحد أسبابه يعود إلى أن الأمن لم يكن مستقراً فى أماكن العروض.

تحولت ساحة الأسواق إلى توسّع كبير، وأصبحت كالمبنى الضخم الذى يؤمه آلاف من الناس والمشاهدين. اضطرت السلطات إلى إقامة خيام لتستقبل مزيداً من الجماهير الوافدة لمشاهدة مسرح الأسواق. حتى إذا ما وصل القرن الثامن عشر الميلادى إلى العقد الأول منه إلا وتُصبح عروض الأسواق عروضاً يومية دائمة. عام ١٧٣٧ ميلادية يصدر قانون من الرقابة يمنع كل عرض مسرحى لا

يتميز بالامتياز التياترالى. كان هوجرات Hograth قد حفر فى أذهان الجماهير سوق Southwark وعروضه المُنْتَقاَة منذ عام ١٧٣٣ ميلادية. الأمر الذى أدى بالسلطات عام ١٧٦٣ ميلادية ليس إلى تدمير الدكك ومقاعد الجماهير، بل إلى إقدامها على تدمير السوق كله ^(٨٤).

*

فى دوران القرن الثامن عشر الميلادى فى فرنسا لم يتوقع البرلمان أية متاعب. لم تكن إرهابسات الثورة قد بدأت فى التكوّن. كانت السيطرة لقوة الإقطاع الفرنسى، ومع الاستبدادية المطلقة Absolutism تكونت "فى بطءٍ" العلاقات المسرحية. هناك معلومات تفيد وجود سوقين كبيرين فى منتصف القرن السابع عشر الميلادى فى سانت لوران، سانت جيرمان Saint- Laurent. Saint - German حيث تُقدم فيهما عروض عرائسية من فرقة الإخوة ألارد Alard، وفرقة الأخوة برتراند Bertrand. رفعت الفرقتان فى عروضهم العرائسية صوت النقد الاجتماعى عاليا: عام ١٦٨٦ ميلادية أوقفت الدولة الفرنسية عروض الفرقتين مؤقتا بعد عرض (تدمير الهوجونوت) * بحجة أنّ

* Huguenot الهوجونوت هم البروتستانت الفرنسيون .

شخصية Polichinelle قد أساءت بالتقريع إلى شخصية بنتالون الكاثوليكي وإلى شخصية أرلكين Arlequin الكالفينية البروتستانتية اللاهوتية Calvinist. طبيعى أن الإساءة لم تكن فى اللعبة العرائسية وحدها (ربما بدلالات وإشارات وإيماءات بل وبعض إقحامات أخرى على الحوار - المترجم). اعترضت الكوميدي فرانسيز (أحد أكبر المسارح الفرنسية) على قرار الوقف والإيقاف المؤقت، لأن تميزها كان يسمح لها بالاعتراض باعتباره جُرحاً يمس حقوق المهنة التمثيلية، وثانياً لأن مسرح الكوميدي فرانسيز Comédie Française لم يتفق مع السلطات فى تفسيرها للباروريا (الجوانب النظرية للنص الدرامى). لذا فقد بدأ نظام ثمن مشاهدة مسرحيات وعروض الأسواق يُطلب من الجمهور المُشاهد منذ عام ١٧١١ ميلادية كما لو كان مسرح السوق أحد المسارح العامة فى فرنسا. اعترضت بشدة مسارح الأسواق على قرارات المنع أو الإيقاف ولو لفترات مؤقتة. فإذا ما اعترضت رقابة الدولة على ديالوج من دياالوجات النص المسرحى، حاور الممثلون الدولة بنقل حوار الديالوج نفسه إلى منولوج يتبادل فيه الممثلون الحوار فيُصبح - وفق حيلهم الذكية - دياالوجاً أو منولوجاً فى هيئة الديالوج أو العكس. فإذا اعترضت الرقابة على نُطق الممثلين لعبارات أو جُمَل من الحوار، كتبوا العبارات التى خنقتها الرقابة فى حلق الممثلين على لافتات بارزة تدخل إلى خشبة المسرح فى وقت محدد يتناسب مع الحوار المنطوق لتُعلق على الملأ داخل المنظر المسرحى. وبينما كان الجمهور يقرأ اللوحات فى لحظات معينة كان الممثلون يلعبون بالإيماءات والإشارات ما يفيد الإيضاح والتوضيح. حدثت كل هذه الأحداث فى المسرح بين أعوام ١٧٠٧، ١٧٢٠ ميلادية^(٨٥).

تعاون عدد كبير من كُتاب الدراما الفرنسية لإحياء حالة المسرح الفرنسى مثل
ألان - رينيه لوساج وأصدقائه لوى فوزلييه، جاك فيليب دورن Alain- René
.Lesage, Louis Fuselier, Jacque- Pilippe Dorne

هذا التعاون قد فتح طريقا جديدا أمام هؤلاء الدراميين. لما كان فريق الأوبرا
الفرنسية - المسمى الأكاديمية الملكية للموسيقى - Académie Royale De
Musique قد آل به الحال عام ١٧١١ ميلادية إلى ظروف مالية صعبة، فقد
سمحت الأوبرا لكل من Alard وأرملة موريس أونورى Maurice Honoré
بتقديم عروض تحتوى على الغناء والرقصات فى سوق سانت لوران. تمت
العروض بنجاح وسط ديكورات صُممت بحيث تُناسب المكان، وبعد إعادة إعداد
للأغاني حتى تتوافق مع مشاهد المخرجين والمضحكين. هكذا وصل المسرح
الفرنسى - نتيجة هذا التعاون غير المقصود - إلى كوميديا القودفيل Comédie
Vaudeville - . فى عام ١٧١٤ ميلادية حصلت عدة فرق تعمل بالأسواق على
تصريح بالعمل (فرقة سانت - إدْم Saint - Edme، وفرقة مدام بولْن Madame
Beaulne) والفرقتان بعروضهما الأوبرالية أخرجتا المصطلح الأوبرالى الجديد
Opéra Comique (الأوبرا الكوميديّة) ونتيجة للحرب الفنية والتسابق نحو
الألمعية الفنية الفرنسية يُعد شارل فافارت - Charles Favart سبق الإشارة إليه
- عرضا غنائيا عام ١٧٤١ ميلادية مأخوذاً حواراً من كتابه بعنوان (الفتاة التى
تبحث عن عقلها) La Chercheuse D'esprit والذى يجرى عرضه مائتى
مرة(١). لم يكن غريباً أن يصدر مَنعٌ مرة ثانية لعروض الأوبرا عام ١٧٤٥ ميلادية

والذى ظلّ ساريا لمدة سبع سنوات بالتمام والكمال. وعندما تسلم Favart مرة ثانية التصريح له بالعمل المسرحى شريطة أن يستبدل الإقحامات التى كان يُدخلها على عروض الفودفيل (" بآريات صغيرة ") فإن ذلك التحوّل قد أفضى به إلى التعاقد مع مُؤلّف الموسيقى الإيطالى الأصل أديجيو رومولدو دونى Edigio Romoaldo Duni والذى جسّد العرض بمهارة فائقة. أكد هذا التجسيد عرض آخر قُدّم عام ١٧٥٩ ميلادية بعنوان (بليز ... صانع الأحذية) Blaise Le Savetier الذى حقق - وبحق - الأوبرا كوميك لأول مرة، كما يتضح فى برنامج العرض الذى نص على أن العرض هو من نوع الأوبرا كوميك، ولأول مرة فى تاريخ الأوبرا الفرنسية.

تتعرض المسارح الشرعية التقليدية Legitimate لهجومات وانتقادات على طول طريقها، مع أنها كانت تُصيب نجاحات كبيرة بريبرتواراتها: حاولت الأوبرا احتضان المسارح فى قيادتها، بينما كانت الكوميدي فرانسيز تتطلع إلى إلغاء هذا المسرح ووآد نشاطاتها. أما السلطات فقد عثرت على حل ثالث: عام ١٧٦٢ ميلادية تم إدماج مسرح الكوميديا الإيطالية، ثم فقدت مسارح الأسواق اسمها ووجودها، لكن مضامينها ارتفعت فى عنان السماء باقية فى أفئدة جماهيرها. أما الأوبرا كوميك Opéra Comique فلم يكن ابتداعها وخروجها من مسرح الأسواق عبثاً أو مصادفة، فقد خطت خطوات إبداعية فى طريق تطورها لتبدأ فى نشر نزعة خاصة Tendency عُرفت باسم "Citoyen".

ظل استقبال " فُرجة الأسواق " ساريا فى مسارح العرائس، وحتى بعد توقيف هذه الفرق العرائسية ومسارحها فقد قامت مكانها مسارح البوليفار Boulevard. فى عام ١٧٥٩ ميلادية يؤسس واحد من سلالة لاعبى العرائس يُدعى Jean-Baptiste Nicolet (جان بابتست نيكوليه) مسرحا خاصا أطلق عليه اسم Boulevard De Temple يقدم ريبورتوارا يقوم على (" الأغاني والأغنيات القصيرة ") Pièces Melées D'Ariettes Et De Chants داخل المسرحيات التى كانت فى العادة من الكوميديات والأوبرا كوميك، والإنترميدي Intermède . من الأهمية بمكان هنا الانتباه إلى الحقيقة التى تمت فى عام ١٧٧٨ ميلادية والتى مثلت وجهة النظر المستقبلية عندما وُلد مسرح جديد تحت اسم Variétés -Amusantes حيث برزت أعمال جان فاد Jean Vade التى عُرِفَت باسم Poissard * والمبنية على السفسطة الشعبية. كتب لهذا النوع Poissard الدرامى Louis Dorvigny لوى دورفينى الذى قدّم شخصيتين قَبَلَتَيْنِ هما جانوت، چوسريس Janot, Jocrisse اللذان أصبحا شعبيتين إلى أبعد الحدود . ومعهما أصبحت مدام أنجويل Madame Engueule سيدة السوق صاحبة القيل والقال، والتى تحولت مؤخرا إلى شخصية " السيدة أنجوت " Angot Asszony^(٨٦) .

* برزت فى هذه الأعمال نساء الأسواق Market - woman وشخصيات تكشف أسرارًا شخصية أو وقائع مثيرة، وترهات مثل القيل والقال ونشر الإشاعات.

- دراما المواطنين -

" المسرح القومى "

لم يُغير مجتمع المواطنين النظام الإقطاعى بين ليلة وأخرى- فى كل المجتمعات الأوروبية. مرّت قرون عدة ومحاولات شتى وأشكال ظهرت ثم اختفت أو اضمحلت، وتقلبٌ بين القوة والضعف، حتى استقر أمر المواطنين الأوروبيين بالثورة.

بدأت جماهير المواطنين Citizen فى القرن الثامن عشر الميلادى تحقق مطالبها وأمانها بفضل التنظيمات والقرارات الاجتماعية التى دخلت لتُغير من وُضْع مجتمعات أوروبا نحو التطور والتقدم.

محاولات المواطنين للتوجه نحو النشاطات الروحية والعقلية الأنتلكتوالية Mental, Intellectual، بغية تغيير وشامل للشخصية الأوروبية وحتى يُصبح (العقل) هو الأداة المسيطرة على الإنسان الأوروبى. وليعيش المواطن بين "إمبراطورية العقل " مُغيرًا وبنفسه من ماض تركه إلى غير رجعة. وكما ذكر انجلز فى كتاباته: " كل أشكال المجتمعات والحكومات والدول، وكل موروثات قديمة مخالفة للمنطق وغير عقلانية Illogical وكل فائض ردئ يعوق حركة

التقدم Lumber تُلقى جميعها في سلة المهملات. حكمت العالم حتى وقتنا هذا قرارات أدارها وأصدرها آخرون نيابة عن المواطنين. واليوم فقط يأتي يومُ عالم المواطن بشمسه (يوم إمبراطورية العقل). يوم تضيق الخناق على الخرافات والمعتقدات وعلى الخوف اللا عقلاني من المجهول Superstition، ومواجهة كل ما هو غير شرعي Illegality، والوقوف في وجه الحقائق الأبدية غير المفهومة وغير المعقولة، فهذه كلها مُعطلات لحقوق الإنسان ومناهضاتٌ للإنسانية " (٨٧) .

شاع لدى المواطنين إحساس بالتفاؤل لكن كأنه لم يكن مسموعا تماما (خافتا) Unheard وكأنه أيضا مشروع سابق لأوانه أو هو متقدم من حيث زمانه، خاصة عندما يتعلق الأمر بالسلوك الإنساني وينظم الفهم الجديدة، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال تحقيق رؤية الإنسان الجديد دون الاشتغال على فلسفة " إمبراطورية العقل " وأهدافها ومقاصدها. كان ولا بد من الشعور بهزة العصر وقوته وحيويته حتى لا يعود الإنسان إلى مسيرته السابقة والماضية التي وأدت مجتمعات المواطنين في كل أنحاء أوروبا. لقد أوقعتُ البرجوازية في بئر عميق القرار بكل خطوطها السلبية التي ظهرت على صور المجتمعات المختلفة رغم وجود فرص التقدم ولحظات الإنعتاق عبر التاريخ الاجتماعي.

هنا أيضا ما يجب توضيحه. فالتزمت البيوريتاني البروتستانتي Puritanism في بداية عصره قد رفض المواطنة Civil Rights كما رفض المسرحية خاصة شكلها الاحترافي. والآن فإن الداعين المتحمسين إلى التتوير لا يكتفون بقبول المسرحية بل إنهم يحاربون من أجل نشرها والقبول بأفكارها وتوجيهاتها. ليس

بهدف بداجوجى تعليمى سواء كان الهدف عاليا راقيا أم مُتدنيا جماهيريا، ولكن من أجل تغيير الوظيفة المسرحية ذاتها. هذا هو التغيير الحقيقى والأصيل الذى يخدم مسرحًا جديدًا فى كل معانيه وتوجهاته للمواطنين، بمعنى (مَوْطَنَة المسرح). المسرح Forum، سوق عامة أو ساحة للمواطنين. نعم، والمسرح مُنتدئُ عاما للمناظرة والنقاش، نعم. والمسرح منبر، نعم. والمسرح اجتماع عام جماهيرى يتميز بمناقشة عامة لقضية أو قضايا، نعم. والمسرح مكان يناقش فيه خبراء ودراميون وممثلون وفنيون القضايا العامة للمجتمعات، نعم. وأخيرا فالمسرح يحمل على رأسه كل هذه القضايا الاجتماعية التى تتصل بالمواطنين فى كل مكان. ومن هذا المنطلق يجب بل ويتحتم الكفاح ضد كل ما هو مُعطل أو مُخرب لوظيفة المسرح الجديدة. كان لابد من انبثاق وتكوين " مؤسسات ثقافية " كما أشار إلى ذلك الفيلسوف الفرنسى دنيس ديديرو عام ١٧٥٨ ميلادية. "...القضاء على النظم المسرحية الفاسدة Upset، ومطاردة الانتهاكات والآثام والخطايا Transgr Ession، والسخرية من الضحكات الفارغة: على المسرحية أن تأخذ فى اعتبارها نموذج مسرح يبيث وينشر الأخلاقيات الخاصة بشعبه"^(٨٨). إن لفظة الأخلاقيات هنا تعنى الأخلاق السياسية أيضا- وهو ما يُلخصه الدرامى الألمانى فردريك شيلر Friedrich Schiller بكل صراحة ووضوح: " يبدأ دور قرارُ المسرح وحُكمه عندما تصل قرارات العالم إلى نهاياتها. عندما يعمى الذهب عيون خُدّام الحقيقة والعدالة، وعندما يُعربد الذنبُ مَرَحًا صاخبا Revel فى احتفال مخمور Carouse، أو عندما تسخر صحافة السلطات (الجازيت)

Gazette الرسمية سخريتها من حالات المعجز الاجتماعي (تأييدا للسلطات وتفطية على فشلها - المترجم) وساعتها يبقى المواطنون مكتوفى الأيدى من الخوف، فإن المسرح فى نفس اللحظة يستل مبادرة السيف والميزان والعدالة ليحاكم الظلم وليُصدر قراراته فى دراماته ومسرحياته الأخلاقية.... لكن سلطات العالم تسمع وتُصغى فقط، وكأنها تفقد السمع الدقيق الكامل: للفضة الحقيقة العادلة، والتي لا يرونها إلا نادراً، هنا إذن يرونها بأعينهم ويشاهدونها على خشبة المسرح: إنه الإنسان.

تسمى المسرحيات الأخلاقية إلى وَضْع أهم القضايا المصيرية للحياة على خشبة المسرح لتعكس " منزلة اجتماعية جوهرية صميمية " Intimate Sphere لمجتمعها. لكن " البيئات والمحيطات الاجتماعية " Environments تكون عادة فى موقف تاريخى معين مختلف - كما فى الاستبدادية المطلقة الألمانية - ومع ذلك فهى ترنو وتتطلع إلى الوحدة الوطنية القومية.

من صُلب هذه الصورة تخرج صرخات جوتهولد أفرايم ليسنج Gotthold Lessing فى كتاباته (دراماتورية هامبورج) Hamburgi Dramaturgia فى آخر رسائله " يُنتج المسرح القومى إبداعا للألمان، عندما نكون ألمانىون، وحينما لم نكن بعدُ شَعْبًا Nation " ^(٩٠) . مع أن هذا " المسرح القومى " الألمانى أراد تحقيق هذه القومية على مستويين من معنى اللفظة - القومية لكن فى وحدة لا تتجزأ أو تنفرط: أولاً، لتكن القومية للجميع وبلا فروق

واسعة فاصلة بين طبقات المجتمع. وثانيا، التمسك والارتكان إلى الأدب الدرامى القومى وحده، وليس الارتكاز أو الصبر على الأوبرا الإيطالية أو الكوميديا الفرنسية أو الباليه. هذه الدعوات الألمانية تنتقل سريعا إلى القارة الأوروبية خاصة الأجزاء الوسطى من القارة للانتباه إلى أهمية اللغة القومية للشعوب الأوروبية ودورها بل وتأثيرها فى الحياة المسرحية. ظلت هذه الدعوات تسير أماما عبر عقود من السنين. إن تنوير الآداب الدرامية القومية قد أخذ يشق طريقه إلى كل بلد أوروبى حافرا نموذجا جديدا للمسارح فى كل بلد يرسم طابعا مستمرا مُتدفقا تتمسك به إدارات المسارح وتتعامل معه تجاه شمس وإشراقة جديدة. على هذا الطريق التنويرى- القومى وصلت المسارح إلى اعتناق مصطلح (المسرح القومى). كان من الطبيعى كذلك أن تتأثر الكتابات الدرامية، والمسرحيات وكتب الدراما بهذا النهج والخط القومى الجديد ليُولونه أعظم الاعتبار، وهى النتيجة الطبيعية "لارتفاع" قيمة احتراف فن التمثيل وفن الممثل. وهكذا كانت حصيلة الثورة العقلية التنويرية. أُعدت دراماتورجيا خاصة لخطوات التنوير هذه وتمت ممارستها والعمل بها بما يتناسب مع فكر التنوير. ومرة ثانية يصطدم التنوير بفكرة الوحدات الثلاث الدرامية القديمة. كان يقابل هذا الصدام فى إنجلترا " ما اكتشفه " الإنجليز فى درامات شيكسبير المُكتملة، وتأثيراتها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى على خشبات المسارح الألمانية، ثم ساعد على هذا التحرر حركة (العاصفة والطموح) "Sturm Und Drang" التى ظهرت آثارها - عمليا - على خشبات المسارح

الألمانية، فيما انحسرت إلى حد كبير التراجيديا - الكوميديا المتقيدة (المقصود بالتقيد هنا قانون الوحدات الثلاث - المترجم). استقبلت خشبات المسارح أنواعا مختلفة من الدرامات فى محاولات لتحقيق نظرية ديديرو بعد أن أفل نجم المستويين التقليديين " - كوميديا التسلية " Pass Time، " التراجيديا القدرية " والثانية (التراجيديا) كانت تُحضر إلى المسرح " مصائب المجتمع القديم وعذابات شخصياته ". وإلى جانب النوعين (بحسب التقسيم الأرسطى وتصنيفه الأول - المترجم) كانت الحاجة تدعو إلى ظهور " الكوميديا الجادة " ونماذجها التى تمتلئ بالفضائل والقيم، وكذلك نوع آخر من " التراجيديا " يبحث عن مشكلات العائلة والأسر فى المجتمعات ^(١١). والغريب أن هذا التمسك بالأنواع الدرامية التى ظهرت فى المسرحيات واجهته تمردات عديدة، فإن نهاية العصر تتجه إلى الحفاظ على مسرحيات تحمل وزنا جديدا ناحية شعبية المواطنين، وفى اهتمام إلى أذواقهم، وأحيانا فى عرض مشكلات المجتمعات الفلاحية - الشعبية بكل سلوكياتها وطبائعها. وهو ما أفرز "مسرح الشعب" مؤخرا.

لنا بعد ذلك أن ننتبه إلى الشروط التى وضعها ديديرو وخص بها " الحالة الجيدة للوضع الاجتماعى " ومنزلته، والتى اشترط أن تكون هى مناط القول فى محيط خشبة المسرح وبيئته، والتى يرى أن تكون - فى عرضها - أمينة وموثقة توثيقا سليما منضبطا بعيدا عن التهويل أو المبالغة، بمعنى " واقعية الشئ " أى مكوّن من وقائع Facts، وبمعنى " أن يكون حقيقيا فى الحق " Reality. طبيعى أن يعكس المنظر أو المكان فى المناظر أعرافا واصطلاحات تقليدية

Conventional تضايق الموضوعات الدرامية المعاصرة (آنذاك) " والتي يجب الإشارة هنا نحوها بحكم العادات والتقاليد ". وهى الجزئية التى أشار إليها ليسنج فى دراماتوجية هامبورج وفسّرها فى خطابه الرابع عشر والتاسع عشر. فالموثوقية فى البيئة ومحيطاتها Surroundings ما هى إلا خطوة واحدة أولى، بل وأحيانا لا تكون بمثابة الخطوة، فقد تسبقها موثوقية الأزياء على جسم الشخصيات المسرحية بما يؤكد شخصية الممثل وموثوقيته. إن عناصر مساعدة أخرى قد تصعد بالموثوقية إلى مراتب عليا كالأسباب النفسية " المعيشة " للشخصية المسرحية، وكالحدس والبديهة والإدراك Intuition، وكالإبداع. إن عرضَ المنزلة الاجتماعية الجوهرية Intim Sphere يؤدي لا محالة إلى ثراء الأحاسيس لدى الجماهير. لا يتوقف الأمر فى هذه الحالة على عناصر مثيرة للشفقة Pathos، أو على الرثاء أو العاطف للقلب، ولا على الانفعال أو الإحساس Emotion، ولا على تجريدات أخرى، ولا على معاناة تياترالية محروقة مشطوبة. لكن الأهم هنا بل والشديد الأهمية هى الخطوط الفاتية، والشد والجذب، وإبراز التعبير المسرحى من غير وَجَل Pulling.

فى العاطفية - السينتمنتالية Sentimentalism تتأكد علامات وخطوط تختص بها: فأصلها يعود إلى الآداب الأخلاقية فى مهنة المسرح، وإلى علم الأخلاق Ethics. ولذا تظهر الفضيلة، وسماحة النفس والكرم والسخاء والاتساع Generosity، والإقلاع عن الرذائل والصفائر التى تعفنت فى عالم السادة الكبار. يواجه إنسان العالم الجديد كل هذه الموبقات المتوارثة ليؤكد ميلاده وذاته المشبعة

بـالواقع والحقيقة والحق مُرتفعاً بنفسه إلى الأعلا فوق هذه الصفائر، ومُثبتاً - وبالمسرحية - مثاليات المواطن الحر. سرُعان ما تتكشف الحقائق، كاشفة عن زيف الأخلاقيات التجريدية والمُجردة من أصالة التعبير. ولا يجد الإنسان - الممثل نفسه - إلا وقد بُعد بعيداً عن هذه البيئة ومحيطاتها، بعد أن غرق لأذنيه في الكوميديا.

أما الكوميديا " العاطفية " فإنها تحتضن الكوميديا الوافدة الجديدة في مقدمة ما تعرضه من أحداث مسرحية. Sentimental Comedy ثم تأتي " Comedie Larmonyate الدامعة - ذات الدموع " ساعية إلى التأثير على الجماهير تحت مصطلح معناه Weinerliches Lustspiel ("الكوميديا المتباكية") لتشجب وتُدين. وهنا يقترح ليسنج مصطلح التعامل كما يذكره " المُثير " كمادة تزيد في فعالية الحفّاز Promoter^(٩٢).

لم يكن بالاستطاعة وقّف هذا الاتجاه، ففي نهاية القرن يتحول تفجّر الدموع Ruhrstück إلى أثر أدبي Parody. على هذا المنوال تبدو أعمال كوتزيو Kotzbue ونجاحاتها في مسارح القارة الأوروبية. لكن أهم ما في الأمر أنها أعمال قامت بتربية جماهير مسرحية اجتهدت في المحافظة على مشاعرهما وأذواقها في جدارة بالغة.

كان لابد كذلك من تغيير العلاقة بين الموسيقى وخشبة المسرح. وكان من الضروري تحمل مسؤولية " إشاعة الدفء الحار والحميمية البهيجة Warmth

للإنسان " عبر تعبير أصيل وصادق وخالٍ من الرياء والتكلف " Genuine. وللوصول إلى هذا التعبير غير الزائف كان لابد من قبول الفهم الجديد لمصطلح الدرامية Dramatic Character: اقتضى الأمر تغيير شكل الأوبرا بدخول الإصلاحات Reform، وإعادة تشكيلها من جديد. بمعنى تغيير صلب الأهميات في الأوبرا. لم يُعد المحرك والموتيف الرئيس في الأوبرا هو إعادة الآريا دا كابو Da Capo Aria، ولا أنه نوتة الفضيلة والقوة الأخلاقية Grace-Note، كما أنه ليس التأنق البياني أو المقاطع المنمقة أو الذيل الزخرفي Flourish أو عُرف الديك الباروكي. لكن تحول المحرك والموتيف إلى الحدث الدرامي وإلى العلاقات بين الإنسان والإنسان ومن دقيقة إلى أخرى في حصر لتغييراتها أو انقلاباتها، ولتعكس الموسيقى في الأوبرا كل هذه العلاقات في دقة وعلى نحو كاف وملائم ووافٍ بالمُراد Adequate. وعلى حد تعبير جلوك " الكلُّ الدرامي واستمرارية درامية ". لهذا لم يترك جلوك ساحة كبيرة للموسيقى الأوبرالية على خشبة مسرح الأوبرا، كما لم يُعط ويمنح الفرصة " للتصفيق " لتأثيرات الموسيقى. هكذا ظهرت الأوبرا الفرنسية قبل عصر الثورة الفرنسية كنوع درامي نموذجي - فجُلوك وكذلك موزارت صاحب " الأوبرا المحررة " - Liberating Opera - Szabadító Opera التي جسّمت بحق المضمون الدرامي لها في أعلى وأعلى معانيه رغم الظروف المعقدة آنذاك حتى وصلت الأوبرا وموسيقاها إلى تعبير (نوفر) " Noverre إصلاح الباليه " الحدثي " - المثلّ بالأحداث المسرحية^(١٣). لم تُنتج محاولات درامات المواطنين عدة مستويات ثقافية ومسرحية فحسب، بل

لقد "فُتح الطريق أمامها واسعا للعروض المسرحية"، جاءت نماذج الدرامات الجديدة لتتوافق مع أشكال خشبات المسارح، بدليل أن تصميم المعمار المسرحى فى هذه الخشبات المسرحية لا يزال قائما حتى عصرنا الآن. يشير الفيلسوف المجرى فى القرن العشرين لوكاتش جيرج Lukács György إلى الأخطار التى جرّها هذا المعمار على التطور المتأخر للدراما المعاصرة بعد ذلك فى كتابه الأول المُعنون (تاريخ تطور الدراما المعاصرة) A Modern Dráma (٩٤) Fejlődésének története .

*

انحرف المسرح الإنجليزى نحو مسرح الصفقة كما يبدو فى ريبورتوار مسارحه فى بدايات القرن الثامن عشر الميلادى حينما استندت عروضه على مسرحيات الفَارَس Farce ، وفى نفس الوقت كانت على الجانب الآخر عروض إيمائية Pantomime كنوع مسرحى جديد. شدّت عروض البانتومايم الجماهير فزاد الإقبال عليها، الأمر الذى حدا بأصحاب هذه العروض إلى رَفْع ثمن تذاكر الدخول. عام ١٧٠٢ ميلادية كان عرض " عَيَّةٌ إيطالية " Italian Sample قد جاء بتوسُّعٍ فى الخرافات القديمة المهجورة Antique كما لو كان على نمط الإيبيزوديات التهريجية الإنجليزية، إضافة إلى صوت ساتيرى سياسى كان يُسمع

من بعيد (عام ١٧٤٥ ميلادية يظهر البابا فى أحد العروض على خشبة المسرح تمثيلا بطبيعة الحال). بُنى التأثير على شخصية أرلكين Arlequin هذه الشخصية قام جون ريش John Rich بإعدادها فى مسرح Lincoln's Inn Fields ملأ جوانبها وسلوكياتها بالأحداث الشعبية مُطلقا عليها اسم (لون Lun . تعود أحداث مسرحية تاريخية هامة إلى اسم ريش: فهو الذى قدّم عام ١٧٢٨ ميلادية - بعد أن اعتذر مسرح درورى لين عن العرض - هو الذى قدّم جون جاي John Gay و جون كريستوفر بابوش John Christopher Pepusch فى عرض (أوبرا الشحات) The Beggar's Opera الأوبرا الاجتماعية الساتيرية كأول أوبرا غنائية كنموذج جديد فى ريبورتوار الأوبرا . تجسد الهدف الرئيسى للأوبرا - وهو هدف سياسى محض - فى تعرية السياسة المضطربة المُرتشية الفاسدة Corrupt لحكومة - والبول Walpole . كانت الأوبرا قد امتلأت بسخریات واستهزاءات الأوبرا الجادة Seria عند هاندل. كما أنها تشابهت فى الوقت نفسه مع نوع كوميديا الفودفيل: Comédie en Vaudeville قصة بيرلسكية تحتوى على أغنيات معروفة لدى الجماهير تدخل لتقطع الأستروفية فى العرض المسرحى Strophe * . اقترح يوناتان سويفت Jonathan Swift موضوع أوبرا الشحات على الموسيقى جون جاي. لكن سُرعان ما وضع هنرى فلدنج Henry Fielding ليبرتات مشابهة منها ما صممه موسيقيا للأوبرا

* الأستروفية : هى ذلك الجزء من قصيدة إغريقية قديمة تتشده المجموعة وهى تتنقل من

يمين المسرح إلى يساره.

الفنائية (دون كيشوته فى إنجلترا) Don Quijote Angliaban عام ١٧٣٤ ميلادية. ساعتها جاءت كتابات النقد كالاتى: " السجون فى كل بلد تسكنه الغلابى، وليس أناس من طبقة راقية. إذا ما سرق شاب مسكين خمسة شلنات فمن عادة السيد - كموضة من الموضات - وَضَعَه فى السجن: لكن السيد هذا - كموضة - يسرق ألف مسكين ومع ذلك فهو يبقى فى بيته " ^(٩٥). تعبيرات مسرحية لم تُستعمل قبلا سببت حساسية شديدة عند حكومة والبول: فى استمرارية عرض الأوبرا (حصل جاى بحق القانون على ضعف عقده مع المسرح). أصدرت الحكومة قانون Licensing Act (قانون التصريح للمسرح) لَمَسَ القانون نقطتين مهمتين فى الحياة المسرحية: الأولى، يقع تحت لائحة القانون كل مُتشدد وكل مُحْتال يصعد على المسرح أو يقبض مالا منه ولا يكون تابعا لفرقة مسرحية أو أى مكان مخصص رسميا للتمثيل ما لم يحصل على تصريح خاص من اللورد تشامبرلين Lord Chamberlain. النقطة الثانية، لا يُسمح عند الاستعداد للمسرحيات الجديدة أو إعادة تمثيل مسرحيات سبق عرضها ببدء تدريبات القراءة قبل الحصول على إذن بالعرض المسرحى ^(٩٦). لم يتعلق القانون بنوع خاص من المسرحيات لكنه شمل كل عروض المسرح الإنجليزى. وهكذا وقعت تحت طائلة القانون نماذج المسرحيات الجديدة التى بدأت تزدهر فى بدايات القرن:

"Sentimental Comedy, Domestic Tragedy". فى نوع المسرحيات

الأولى (الكوميديا العاطفية) Sentimental كتب أعظم نماذجها عام ١٧٢٣

ميلادية كوللى كيبّر Colley Cibber بدرامته The Conscious Lovers (العُشاق الواعون) والتي حمل اسمها مضمونها الدرامى. أما المسرحيات domestic تراجيديات الأسر فقامت على إبداعات جورج ليللو George lillo حين عرض عام ١٧٣١ ميلادية مسرحية (التاجر اللندنى) The London Merchant: أو The History of George barnwell . حصلت عروض ودرامات ليللو على نجاحات كبيرة فى مسارح أوروبا المجاورة قدرتها الجماهير والنظارة. كما شهد له الأديب والعالم الكسندر بوب Alexander Pope وتحمس لدراماته جان چاك روسو Jean- Jacques Rosseaux . أما دنيس ديديرو فقد شبّهه بسوفوكليس ويوريبيديس، كما أشاد به فى مرات عديدة ليسنج. أما جوته وشيللر فقد اعترفا به كدرامى مبتكر^(١٧).

بدءاً من عام ١٧٣٧ ميلادية ونظرا للرقابة الصارمة لم تصعد أية دراما عرضاً على خشبة المسرح. ساعتهها بدء اضمحلال المسرح حتى وصل الأمر بالقومية الأوروبية إلى إهمال بل إنكار الكتابات الدرامية الإنجليزية باستثناء كاتبين دراميين هما أوليفر جولد سميث، ريتشارد برسلى شاريدان Oliver Goldsmith, Richard Brinsley Sheridan . كان من سوء الحظ فى ذلك الوقت ظهور فن التمثيل الجيد الذى حاول الارتقاء بالمثل إلقاءً وحركة وتمثيلاً وإيقاعاً ليحقق للمواطنين النظارة غاياتهم وآمالهم وما ينتظرونه من المسرح والمسرحيات. ومع ذلك فقد برز عالى القامة فى فن التمثيل المتقن تشارلس ماكلين Charles Macklin الذى لعب دور شيلوك Shylock عام ١٧٤١ ميلادية

(فى دراما شىكسبير تاجر البندقية - المترجم). تبعه الممثل داهيد جاريك David Garric فى نفس طريق الإبداع التمثيلى. والغريب أنه ظهر هو الآخر فى نفس عام ١٧٤١ ميلادية بدور ريتشارد الثالث - لشىكسبير أيضا - وكان ذلك إيذاناً بانتشار تبجيل وتأليه شخصية شىكسبير. هذا التبجيل وجه النظر إلى جمع درامات الدراميين السابقين وتقديمها على خشبات المسارح الإنجليزية تقديراً لهم. "نظم" جاريك تعديلاً يقضى بالآ يصعد كبار القوم من النظارة على خشبة المسرح (كما كان متبعاً قبلاً - المترجم) ساعة جريان العرض المسرحى. وهو الذى وسّع من مباحج التقنية على خشبة المسرح بمعاونة من التشكيلى Philip James De Louthembourg مصمم المناظر فى مسرح درورى لين. بدءاً من عام ١٧٧١ ميلادية غمرت حياة خشبة المسرح علامات "الطبيعية" Natural الفطرية والنجاح العاجل تؤكد لها تأثيرات ضوئية بُنيت على أفكار التجريب كانت هى النواة الأولى لتطور التقنية فى المسرح الإنجليزي.

*

بعد كوميديات الدموع Comédie Larmoyante بعدة عشرات من السنين تتابعت الكوميديات العاطفية Sentimental Comedy التى ملأت جنبات صالات الجماهير بالضحك وحس الدعابة وروح الفكاهة Humor، كما تبرز فى درامات

كوميديّة كتبها الدرامى فيليب نيركولت دستوشيس Philippe Nericault Destouches ومن أشهرها مسرحية (المفرور) Conceited - Le Glorieux التى مهّدت لتيار جديد امتد فيما بعد فى ثلاثينيات القرن فى أعمال نيقيّل دو لا تشوسّيّه Nivelles De La Chaussee كما ظهر فى درامته (حُكْمٌ سَبَقى) Le Préjugé À la Mode . يضع دنيس ديديرو بنظرياته وممارسات النظرية وتطبيقاتها آفاق المستقبل . بين عامى ١٧٥٧ ، ١٧٥٨ ميلادية يكتب درامتين: Le Fils Naturel, Le Père De Famille الولد غيرا لشرعى، ربُّ الأسرة) . فى المقدمة التى كتبها فى صدر المسرحية يذكر تعبير (نظرية الدراما البرجوازية) A Drama Bourgeois والذى يُجسده ديالوج ابن أخت رامو Rameau فى المسرحية . كتب ديديرو كذلك نظرية (التناقض الظاهرى للممثل) Actor paradox والتى لم تُستوعب كثيرا آنذاك، لأن النشر كان محدودا أو لم يكن قد بدأ بعد (صدر التناقض الظاهرى للممثل عام ١٧٧٣ ميلادية بينما بدأت الطباعة للقراء عام ١٨٣٠ ميلادية) والظاهر أن نظرية التناقض الظاهرى للممثل كانت وصية أخيرة قبل أن تكون كتابا ينتشر بين القراء وعاشقى النظريات المسرحية . كل ما كان يصدر من مخطوطات فى ذلك الوقت لم يكن أكثر من مقارنات بين الممثلين وأدوارهم العملية على خشبة المسرح .

الدليل على ذلك كتابات ريمون دو سانت ألبين Remond De Saint - Albine بعنوان (الممثل) Le Comedien خاصة كتابه هذا الذى ظهر عام ١٧٤٧ ميلادية، والذى تُرجم بين عامى ١٧٥٠ ، ١٧٥٥ ميلادية إلى اللغة الإنجليزية، وكان نبراسا مضيئا لكل أعمال جاريك فى المسرح الإنجليزي^(٩٩) .

ففي اتجاه إلى الطبيعة والطبيعية، وفي مناهضة تيار الروكوكو Rococo،
وانحياز إلى الموثوقية (باعتبار الشيء موثوقا به) Authenticity، تؤثر الأوبرا
الضاحكة التي كتبها جان چاك روستو بعنوان (مُتَكَهَّن القرية)، Le Devin Du
Village نظريا يشرح روستو - كما ذكر في خطابة إلى دالامبير - D'alembert
اختلافه مع ديديرو فيما يختص بأفكار المسرح التتويري. فمن رأيه (روستو) أن
الفن وكذلك المسرح لا يُعلم الإنسان شيئا إذا لم يكن المقصود بداخله وفي مكنون
ذاته. " فالجمال في الأخلاق " إنما ينبع من داخل المتفرج في المسرح وليس من
داخل المؤلف الدرامي أو درامته. واستنادا إلى الخبرة (خبرة روستو) فإن
ال جماهير باستطاعتها إفضال أى عمل فنى أو مسرحى حينما لا تتفق معه أو
حينما لا تفهمه ^(١٠٠) - دخل كمعارض للرأى إلى هذا النقاش فوليتير أيضا، والذي
أُتهمت دراماته الكثيرة بالجمود الذى سيطر سابقا على أشكال الكلاسيكيات.
ولذلك فقد نجحت هذه الدرامات الكلاسيكية فى الماضى أمام جمهور مُعين.
لكن دخول العامل السياسى المسرحى وسياسة المسرح على يد Ferney أثبتت أن
إدماج سياسة المسرح السويسرى قد أشعلت الحرب ضد المواطنين السويسريين
البيوريتانيين، بما لفت النظر إلى أعمال كل من شيكسبير وكالدرون.

استمرت المناقشات السياسية - الفنية حول نوع آخر من الفن هو فن (الأوبرا
الجادة) Seria . بدأت هذه المناقشات حينما وصل جلوك إلى باريس وأعلن
اعترافه بكاتب الليبرتو Ranieri Calzabigi (رانييري كالزابيجى) ^(١٠١) ويُلخص

رومان رولان مقابلتهما فى عبارة جلوك أن كالأببجى " قد أعدّ أفكار جديدة ابتكارية للنهوض بالدراما الموسيقية تتوخى كتابات درامية مُزهرة، ومعاناة قوية ومواقف مسرحية مثيرة تُلفت الانتباه، ولغة تتجه إلى القلب مباشرة، وتغيّر دائم مُتجدد لامع لا يعدم الفُرجة. وكل هذه العناصر تحتل مكان القديم من المقارنات والاستعارات الفارغة والعبارات الأخلاقية الباردة الطنانة " ويضيف رولان: " إذن الأمر يتعلق هنا بإصلاح درامى قبل أن يكون إصلاحا موسيقيا ". وهو ما حدث بالفعل حينما أكدّ جلوك على فنون التمثيل المسرحى فى العمل الأوبرالى أو الموسيقى. زار جلوك- بعقله - " رجال المسرح " مُعترفا بأن أعظم الدرامات لا تساوى الكثير لأن المسرح يدين إلى (الممثل) على خشبته وليس إلى دفتى مسرحية فى كتاب أو موسيقيين فى عرض موسيقى. كان ذلك يعنى قطعة مع نموذج الأوبرا الجادة سيريا الباروكية وأسلوبها. لكن جلوك يذهب إلى أبعد من هذا ... إلى الفن العالمى حالمًا Internacjonalis M'úve'szet (بحسب تعبير رولان): "... أحاول البحث عن الطريقة Mode والصيغة التى تُعبر بها كل قومية عند شعب من الشعوب عن نفسها بواسطة الموسيقى. إنشاءً وميلاد يعصف ويلفى ما يُسمى بالموسيقى القومية المُضحكة والمؤسفة " ^(١٠٢) مثلّت عبارات جلوك هدفًا بعيدًا سرعان ما تقابل مع مناهضين للهدف أو غير متفقين مع الرؤية الجلوكية. وكان لابد من الانتصار فى المعركة وكذا الانتصار على جماهير الأوبرا التقليدية، بل على المنقسمين ما بين مؤيد ومعارض لفكر جلوك داخل أوبرا باريس. دارت معركة فكرية حامية عام ١٧٧٩ ميلادية بين " جلوك من ناحية

وبين بيتشيني Piccinni من ناحية أخرى انتصر في نهايتها "الفرنسي" جلوك على التيار الإيطالي الذي رفع لواءه بيتشيني.

منذ عام ١٧٦٢ ميلادية يعيش كارلو جولدوني في العاصمة الفرنسية باريس عندما كانت فرقة الكوميديا الإيطالية Comédie Italienne تعاني من الاضمحلال والتراجع. وصل جولدوني إلى موقف تراجيدي: في فرنسا إصلاح وتنوير للفكر الاجتماعي وفكر المواطنين ينعكس بالضرورة على كُتاب الدراما كما على فن التمثيل المسرحي، وهو أمر يخالف فكر دراماته التي نالت نجاحا منقطع النظير في بلده إيطاليا. ولأسباب عديدة أخرى - اجتماعية وفنية - فإن باريس لم تقبل الفكر الجولدوني خاصة أثناء انبعاث حركتها التنويرية المعاصرة (آنذاك)، مع أن حركة التنوير كان لابد لها من القيام والازدهار. جاءت الخطوة الأولى في فن الكتابة المسرحية. لم يقنع جولدوني بفكرة (الارتجال) (التي كانت سائدة في مسرح الكوميديا دي لارتي - المترجم) كما تُرى في مسرحية (الإنسان الكامل) A Tökéletes Ember وفي أقصى مواقف الارتجال: "إذن، لأبذل من كتابة وإنشاء الشخصيات دراميا. فالشخصية هي المنبع والمصدر الحقيقي للكوميديا..." لكن ذلك لم يكن أكثر من بداية فقط..." لم أُجدد مرة واحدة لكل الأشياء والأفكار. لقد وقفتُ ضد نفسي وأسلوب وطريقة عرض درامات الارتجال لأصل إلى الكوميديا القومية...." (١٠٢). ومع أن التراجيديات كانت قد بدأت وفق الأسلوب الجديد، إلا أنه (جولدوني) أحسّ بأن عبقريته لم تكن تظهر وتعلو إلا في الكوميديات، والتي يراها أكثر قدرة على أن تعكس قضايا

المجتمع. وكان ذلك حَرِيًّا به أن يترك إلى غير رجعة أشكال الكوميديا دى لارتى وأن يُسقط قناعها إلى الأبد. عام ١٧٤٠ ميلادية يكتب جولدونى مُحَرِّرا لأول مرة مسرحيته الأولى - من الألف إلى الياء - بخط يده (المرأة الجريئة) La Donna Di Garbo - A Derék Asszony. بعدها ملأ المسرح بمسرحيات مكتوبة لمدة عقد ونصف العقد (١٥) خمسة عشر عاما تكشف عن الحياة الاجتماعية للمواطنين فى المُدن، لمس فيها الشخصيات البسيطة والدينية مُحللا واقعية تلك الشخصيات البريئة وعلى رأس هذه المسرحيات درامته A Chioggiai Csetepaté .

لم تُضعف هذه الجهود الجولدونية من معارضة النبيل الدرامى كارلو جوزي Carlo Gozzi الذى كتب دراسات فنية حول المسرح، والذى أَلَّفَ دراما (حب البرتقالات الثلاث) A Három Narancs, Il Amore Delle Tre Melarance- Szerelmese، والتي أعادت " كوميديا القناع " وأعجبت الجماهير أيُّما إعجاب. أما حكاياته المعنونة FiaBák فقد أحرزت نجاحا محليا فقط.

*

استقرت الفرق المسرحية الجوّالة الألمانية فى العِدِّ الأول من القرن الثامن عشر الميلادى على تمثيل النوع Haupt - Und Staatsaktion . ونظرا لهبوب

عاصفة التنوير فى أوروبا فقد اتجه المسرح الألمانى إلى أنواع أخرى من المسرحية. كان هذا التنوع مرتبطا باسم "A Neuberin" هرب المواطن فردريك كارولين ويسنبورن Friedrike Caroline Weissenborn مع واحد من طلابه يوهان نوبر Johann Nuber لينضموا إلى فرقة مسرحية ثم سرعان ما تسلما قيادة الفرقة. فى عام ١٧٢٧ ميلادية تنتعش الفرقة التى أطلق عليها اسم A Neubein وتعرض ريبيرتوارا لها فى لايبزج. ينتبه بروفيسور الآداب يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched إلى نشاطات الفرقة ويقترح ضمها إلى فرق إصلاح المسرح الألمانى. سعى البروفيسور جوتشد ضمن برنامج الإصلاح إلى بدء الترجمات للدرامات الكلاسيكية الفرنسية ثم إعدادها للمسرح الألمانى، إضافة إلى محاولته الشخصية لكتابة دراما ألمانية على نفس النسق الفرنسى ثم دَفَعها إلى الفرقة " للارتقاء " بالريبيرتوار، والابتعاد عن الدرامات التقليدية. واقتضى ذلك تعديلا فى تصميم الريبيرتوار والبرامج، وتفكيك بعض العناصر والمهمات المسرحية، وتحطيم بعض العادات وتهشيم نُظم العمل المسرحى.

عام ١٧٢٧ ميلادية يتم تحطيم شخصية Hanswurst لكى لا تظهر ثانية على خشبة المسرح. كان الاعتقاد بأن هذا الاختفاء للشخصية سوف يعود بعد فترة من جديد. وسبب هذا الاعتقاد أن درامات الكلاسيكية (الفرنسية الجديدة - المترجم) والتى حققت نجاحا كبيرا قد وُلدت عداوة بين السلطات الألمانية وقادة المقاطعات وبين الجماهير. عبثا تمثل فرقة A neuberin دراما راسين

(فيدرا) Phaedra أو التراجيديات البطولية الأخرى. وعبثا يكتب جوتشد في مؤلفاته Deutsche Schaubühne "قواعد " الدراما لفرقة " A Neuberin " بين عامى ١٧٤٠، ١٧٤٦ ميلادية حفاظا على الفرقة من أن تموت جوعًا. كان لابد من ظهور شخصية Hanswurst على المسرح مرة أخرى، إضافة إلى تضمين الفرقة لنموذج مسرحيات كوميديا الدموع Comédie Larmoyante للدراميين الألمان كريستيان فريشتجوت جاليرت، الشاب ليسنج فى أولى دراماته Christian Furchtegott Gellert, Lessing . بدأ الممثل الألماني جوتفريد هـ. كوش Gottfried H. Koch الذى التقط شخصيات موليير Molière لينسج أدواره الكوميديية على منوالها. بعدها يُكوّن فرقة مسرحية خاصة تحمل اسمه. عام ١٧٥٢ ميلادية يخرج بتغييرات عصرية يدفع بها إلى المسرح الألماني فى نوع Singspiel الترنيم الغنائى. عام ١٧٧٤ ميلادية يصبح مديرا لأحد مسارح برلين فيُخرج أحد أعمال جوته لأول مرة على المسرح Götz Von Berlichingen . عام ١٧٣٠ ميلادية يُمثل يوهان فردريك شينمان Johann Friedrich Schönnemann الذى يضم بعد عشر سنوات إلى فرقته الخاصة ممثلين كبار يُشار لهم بالبنان من أمثال كونراد آكوف، كونراد اكّرمان Konrad Ackermann, Konrad Ekhoof. يُردد الألمان اسم كونراد آكوف " كَابِ لفن التمثيل الألماني ". أما زميله شينمان فقد بدأ بتمثيل أدوار درامات راسين، والذى ارتفعت شهرته إلى عنان السماء عام ١٧٥٣ ميلادية حين أسس داخل فرقته المسرحية "الأكاديمية" Akademia كأول مدرسة علمية لفن التمثيل الألماني مؤسسا للقواعد الكلاسيكية لفن التمثيل ومُنظرا للأساليب الفنية المسرحية وخاصة المتصلة منها بالتعليمية.

كان لجهود كونراد أكرمان تأثير كبير على المسرح بعد الخبرة في عروض الخارج والتي استقاهما من شينمان الذي زار وعرض عروضاً في Danzigo, Pétervár. دانزيجو، بيوترهافار، موسكو ، Moszkva, وأخيراً شيد مسرحاً في Königsberg.

قدّمت فرقته دراما ليسنج المعنونة Miss Sara Sampson عام ١٧٥٥ ميلادية، بتمثيل أكوف، يوهان ميخائيل بويك والممثل اللامع فردريك لودفيج شرودر Johann Michael Boeck, Friedrich Ludwig Schröder كما شيد في مدينة هامبورج مسرح السوق جنسُ Gönsemarkt ثم أجره مؤخراً للمقاوّل أبيل سايلىر Abel Seyler. في هذا المسرح بدءاً من عام ١٧٦٧ ميلادية عمل (١٢) اثنا عشر مواطناً من هامبورج ("Entreprise") لتكوين المسرح القومي - هامبورج Hamburgi National Theater. قدّم المسرح القومي ولموسمين مسرحيين على التوالي درامات جوتتهولد أفرام ليسنج عميد التتويرية الألمانية. هنا في هذا المسرح القومي ارتفعت الأستار عن دراما Minna Von Bernhelm التي تُعتبر حتى اليوم أعظم الكوميديات الألمانية. كما كتب ليسنج لهذا المسرح الذي احتضن ميلاده ومن بعد مسرحياته، ^(١٠٤) مائة وأربعة دراسة مسرحية في الفترة من الأول من مايو عام ١٧٦٧ ميلادية وحتى ١٩ إبريل عام ١٧٦٨ ميلادية. هذه الدراسات التي حلّت دراماتورجيا هامبورج والتي أُعتبرت أكبر الإنجازات والدراسات النظرية في تاريخ المسرح العالمى، والتي تضادت مع الكلاسيكية الفرنسية (الجديدة - المترجم) ونظرياتها، وتوافقت كثيراً مع الفكر

الشيكسبيرى. لقد اقتتعت هذه الدراسات بإصلاحات الرقص الدرامى التى قدّمها جان جورج نوهرّ ولذلك فقد قام بترجمة خطابات ليسنج عام ١٧٦٩ ميلادية.

ذكرنا قبلا فردريك لودفيج شرودر الممثل الذى قام بأكبر بطولات مسرح شيكسبير: لير، عطيل، ريتشارد الثانى، شيلوك. وعندما انهار المسرح القومى متراجعا، سعى شرودر إلى تقديم درامات تُعبّر تعبيرا صريحا عن حركة العاصفة والطموح Sturm Und Drang فعرض: Emilia Galotti, , Clavigo És A Götz, ثم عرض للدرامى فردريك كلينجر Friedrich Klinger دراما التوأمان Az Ikrek ثم لجاكوب لِنَزْ Jacob Linz دراما (السيد المُرْتَى) A Nevelo Ur^(١٠٤) حقيقتان تظهران حتى الآن تُتيران لنا الطريق: أن فن التمثيل الألمانى فى القرن الثامن عشر الميلادى تدفقّ على يد الفرقة المسرحية " A Neuberin فى خطة " لتنقية التمثيل. وثانيا دراسات مُعمقة انطلقت مع حركة العاصفة والطموح. وبعد تجربة قصيرة المدى مع المسرح القومى - هامبورج انطلق المسرح الألمانى إلى تأسيس فكرة " المسارح القومية " هذه الرغبة أخذت شكل التحقيق أولا فى عاصمة القيصرية فيينا ثم الانتشار إلى مسارح أخرى فى أوروبا.

*

يعود الفضل فى انتصار المواطنين إلى مواطنى المدينة وسكانها فى عام ١٧١٠ ميلادية إلى فيينا " عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشعبية الألمانية المقدسة "

والتي كانت أكبر المدن التي تتحدث اللغة الألمانية. بدأ التخطيط لتشييد مسرحين ساعد البلاط على بنائهما، لكن ليس للفرق الإيطالية، وإنما لمسرح Kärntnertortheater الذي تكلف ٢٤,٠٠٠ أربعة وثلاثين ألف فورنت من الذهب Forint (الفورنت هو العملة المجرية الآن) يقوده "هانز فيرست Hanswurst من مدينة سالسبورج" صمم الشخصيات لهذا المسرح جوزيف أنطون استرانيتزكي Josef Anton Stranitzky مُبتكر شخصيات شعبية تعتمد الارتجال في التمثيل. وهو شخصية من الذين كانوا يعيشون على الدخل من التمثيل المسرحي إلى جانب مهن أخرى كان يقوم بها الممثلون كطب الأسنان. عُرف هانز فيرست من ملابسه الشعبية التي كان يرتديها لينقل للناس صورة "البطل الشعبي" لحمًا ودما: فهو، مُحب للحياة يأكل ويشرب ويحب النساء ويعشقهن كثيرا. اختلاف وتضاد على طول الخط في شخصيته مع "السادة" أصحاب الطبقات العليا المُعجبين بأنفسهم ورفض وتمرد لكل سلوكياتهم ونَبذ لأشكال حياتهم وإنكار لكل أخلاقياتهم. لكنه كان يتحاشاهم في الوقت نفسه في بُعد عن التصادم والحزازات. هذا التقليد الذي استتته هانز فيرست ظل ممتدا قائما عند خَلْفه في المسرح جوتفريد بريهاوزر Gottfried Prehauser الذي خلع عن نفسه رداء القرية والفلاحة ليصبح الصوت الشعبي العالي لطبقة العامة في المدينة. وأمام الصوت العالي أصدرت ماريا تريزيا القيصرية Maria Terezia عام ١٧٥١

ميلادية قانون الرقابة على المسرحيات للحد من مثل تلك الأصوات، والذي لم يلقَ كثيرا من التأييد.

تتطلق أول معركة فييناوية " معركة هانز فيرست " فى أول سَلَم المَعارك عندما قامت مشكلة فنية مع كوميدى آخر هو يوهان جوزيف فيلكس فون كورز Johann Joseph Felix Von Kurz (فى دوره " برناردون " Bernardon) الأمر الذى دعا كل الممثلين إلى الإمتعاض ومغادرة المدينة إلى الأبد. كانت هناك اعتراضات رئيسية من جوزيف سوننيفلس Joseph Sonnenfels على مثاليات التتوير التى يدعو إليها الأكاديميون. أهم هذه الاعتراضات أن أدوار برناردون المسرحية فى النصوص المُمثلة لا تُعلن عن تغييرات حقيقية ولا تُفسرها. لقد تم الاعتراف بأنصار جوتشد " الجو تشديون " Gottschedi Anusok وبكتابات جوتشد وتعاليمه فى الحياة المسرحية والتى أُطلق عليها مصطلح Kurz Ambigu Comique درامات تقوم على حادثة كورز Kurz من ثلاثة أجزاء: الجزء الأكبر فيها ارتجال محض يقوم به مُهرجون كوميديون سحرة ما بين أعوام ١٧٦٢، ١٧٦٤ ميلادية. كتبها " أبُ المسرحية الشعبية الفينياوية فيليب هافنر Philipp Hafner الذى تعامل مع الدراماتورجيا المُغلقة Closed Dramaturgia المنظّمة Well - Ordered ليضمن تأثيرا مُبهرًا على خشبة المسرحية.

بعد وفاته عام ١٧٦٤ ميلادية يصدر مقال صحفى بقلم ش.ج.كليم CH.G.Klemm يدعو إلى تأسيس " المسرح القومى النمساوى ". عام ١٧٧٠

ميلادية يرسم " Sonnenfels برنامج المسرح القومي " ولم يبق بعد ذلك إلا تأمين الخلفية الاجتماعية للمشروع واحتضان تكاليفه المالية. وهذا ما حققه القيصر جوزيف الثاني II. Joseph الذي كان متتورا داعيا إلى التقدم والتطوير، فعمل على قيام مسرح نموذجي استلهمه من مسرح الكوميدي فرانسيز الفرنسي، وأطلق على مسرح بورج Burgtheater المسرح القومي الألماني، ومُنشأً " كوليجيوم المخرجين " Rendez'ó Kollégium. وظل المسرح تحت رعايته وتوجيهاته حتى عام ١٧٨٩ ميلادية، ومُعَلِّما فنيا للباليه والأوبرا بوفاً، حتى استدعى عام ١٧٨٩ ميلادية يوهان فرانز بروكمان Johann Franz Brockmann ليدبر المسرح القومي الألماني في فيينا. بعد الوصول إلى سنة التقاعد لأعضاء المسرح عمل الفنانون المتقاعدون في البلاط القيصرى. كما أصدر القيصر قراراً سُمي: " Spectacelfreiheit أعلن (حرية الفُرجة). أما مسرح Kärntnertortheater فقد فتح الفرصة أمام كل الأنواع المسرحية المختلفة، الأمر الذى مهدّ في السنة التالية إلى إنشاء وافتتاح ثلاثة " مسارح شعبية " (١٠٥).

أول هذه المسارح كان مسرح Leopoldstädter الذى فتح أبوابه للجماهير عام ١٧٨١ ميلادية. ولما كان على المسرح أن يُقدم عروضه يوميا فقد اقتضى ذلك توسيع دائرة الريبرتوار، والاتجاه كذلك إلى عروض موسيقية. فكان أن بدأ النوع الغنائى Singspiel يدخل إلى حيز الريبرتوار، كان لهذا النوع ظهور وتاريخ سابق. كما اتجه الريبرتوار إلى نوع " A Neuberin وإلى درامات ليسنج، كريستيان فيلكس ويزى الذى كتب عن المسرحية الإنجليزية ليبرتو بعنوان (تحرير

الشيطان (Der Teufel Ist Los - Felszabadul Az ördög الذى وضع موسيقاه يوهان آدم هيلر. Johann Adam Hiller. أما نوع Musikalisch Intermezzi فقد كان مُعروفا لدى جماهير فيينا .

بعد افتتاح مسرح Leopoldstädter اتسعت دائرة الجماهير لمشاهدة الأعمال المسرحية. ففي عام ١٧٨٧ ميلادية يفتح مسرح الشعب الثانى أبوابه للجماهير تحت اسم Wieder Theater والذى يعمل الآن مسرح Theater An Der wien كامتداد له منذ عام ١٨٠١ ميلادية. ومنذ عام ١٧٨٩ ميلادية بعد أن وصلت الإدارة الفنية للمسرح إلى Emanuel Schikaneder رجل المسرح الممتاز بدأت الجولات الخارجية للمسرح إلى الدول الأوروبية: بدرامات عالمية للكُتاب شيكسبير، شيللر، جوته، جاكوب لِنَز. وإلى جانب هؤلاء الكبار قدم المسرح أوبرات جلوك، هايدن، ثم موزارت. إن أشهر عرض أوبرالى للمسرح هو عرض (النأى الساحر) Varázsfuvola كتب موزارت ليبرتو الأوبرا بنفسه، وعُرض لأول مرة فى ٣٠ سبتمبر من عام ١٧٩١ ميلادية ومثل موزارت فيه دور باباجينو Papageno. ثم كان مسرح الشعب الثالث Josephstädter Theater عام ١٧٨٨ ميلادية الذى عرض تشكيلة واسعة من نوعيات مختلفة من المسرحيات: درامات نثرية، مسرحيات غنائية، عروض بانتوميمية، أوبرات، عروض باليه. بعد ذلك ترد معلومات عن المسرح تفيد أهميته فى تاريخ المسرح الأوروبى، وأن عددا كبيرا من الدراميين النابهين والممثلين الكبار قد صعدوا إلى خشبة هذا المسرح: فرديناند رايموند، يوهان نابوموك نستروى، جوزيفين جالمير، مارى جستتجر.

Ferdinand Raimund, Johann Nepmuk Nestroy, Josephine Gallmeyer, Marie Geistinger . استطاع مسرح الشعب الفينياوى أن يُبدع تقديم " المهرج الساحر " Zauberposse إلى جانب ما كان يُقدمه من العروض الغنائية Singspiel، عروض Volksstück . بعدها دخل نوع من مسرحيات المواطنين من باب التجديد والتغيير، فظهرت أنواع Lokalstück (قطعة محلية لو كال)، Lokalposse (الدعابة الشعبية) مهدّت جميعها لظهور درامات المواطنين ومعها نموذج الشخصية القومية^(١٠٦) .

انتشر النموذج الفينياوى فى كل الأراضى الألمانية والتي تتحدث بالألمانية. طبيعى ألا يكون المسرح القومى فكرة مثالية فجسب، لكنه يشكل مشكلة مالية أيضا تتصل بالتمويل للعروض.

فى البدايات تحمل المُفتتحون من الحُكام الأعباء المالية حسبما يُسجل العصر آنذاك متحملين كل مسئولية صغيرة وكبيرة. مثال على ذلك حاكم مقاطعة ميونيخ كارل تيودور Karl Theodor الذى أصدر عام ١٧٨٨ ميلادية مؤسسة مسرحية سماها " " Nationalschaubühne تمنح رُبع تكاليف المسرح والأوبرا. والباليه، "وتحقق النظام، والفضيلة، والأصوات النقية (المقصود هنا الأصوات فى عروض الأوبرا - المترجم)، وتضمن القيم الأخلاقية فى جميع العروض المسرحية من أى نوع " .

كما بذل مسرح مانهايم Mennheim جهودا أكبر من السابقة. إذ عندما نقل كارل تيودور مقر المقاطعة إلى مدينة ميونيخ قدّم دعما ماليا سخيا كذلك إلى مسرح مانهايم. كان التوجيه للوزير فولفجنج هـ. دالبرج Wolfgang H. Dalberg الذى قام بدعوة فرقة سايلىر Seyler ذات المستوى الفنى المشهور له للمساعدة بعروضها فى ملء الريبيرتوار. فى عام ١٧٧٩ ميلادية وفى آخر القرن يتعاقد المسرح مع أكبر الممثلين: أوجست فيلهلم إفلاندى August Wilhelm Iffland الذى لعب دور فرانز مور Franz Moor فى دراما شيللىر (اللصوص) Harniak فى أول عرض للمسرحية فى مانهايم. ابتدع دالبرج هذه العادة - المسرحية التى يجتمع فيها المدير الفنى للمسرح بالممثلين وأعضاء المسرح ليُسَرُّ إليهم بكل ما يظهر عالميا من نظريات أو معلومات أو بيانات مسرحية تتصل بمهنة المسرح فى شكل معلومات أكاديمية، سجّله دفتر أطلق عليه Mannheimi Jegyző Könyv . كان إفلاندى آكوف Iffland Ekhov أحد تلاميذ أوجست فيلهلم إفلاندى لكنه لم يتبع أسلوب أستاذه ومُعلّمه إذ اتجه بأسلوبه المسرحى إلى طريق آخر: اشتغل فى خصائص الشخصيات المسرحية على التفاصيل الواقعية وبصفة خاصة " فى الأدوار التى تلمس الحياة الاجتماعية ". تصدر له دراسة عام ١٧٨٥ ميلادية عن أعماله (نظريا) سماها إفلاندى فى البداية " تصوير الإنسان " Emberabrázolás - Man - Description فى فنون التمثيل. بعد أن أخرج دالبرج أولى عروضه لشيللىر اتجه إلى الكتاب المحليين، ويعود الفضل فى ذلك إلى مسرح مانهايم - المسرح القومى إذ عرض دراميتين هما Fiesco (فيسكو)، (الحب والدسيسه) Ármány És Szerelem. كتب شيللىر بناء على

دعوة من جماعة الأدب الألماني أطرّوحت الشهيرة والتي تدور حول " مدى التأثير الذى يُحقّقه المسرح الدائم " (المقصود هنا بالمسرح الدائم المسارح التى تعمل يوميا بلا انقطاع إلا فى شهرى يوليو وأغسطس أجازته الصيف فى كل المسارح الأوروبية المعاصرة - المترجم). وبعد طباعة الأطروحة العلمية يَغيّر عنوانها الأول إلى " المسرح كمؤسسة أخلاقية " انتقلت الأطروحة إلى كل البلاد الأوروبية^(١٠٧). المهم فى السؤال المصيرى أنّ فن مسرح المواطنين قد وصل فى العصر إلى نشر المعرفة وحتى الثورة على الجماهير التى قدّمت فيه المسرحيات توعيات سياسية. كان لابد من الانتصار على النظم الاجتماعية الإقطاعية .. نظم السادة، بهدف أن يُدمر النظام الإقطاعى نفسه من الداخل وليبحث عن جماهير مواطنة أخرى يعتصرها، ومن الطبيعى ألا يعثر على هذه الجماهير بعد أن وقفت على مشارف المعرفة والفهم (كما فى شخصية أميليا جالوتى Emilia Galotti) مناهضة بل متمردة من المواطنين. لم يكن حتى ذلك الوقت مصطلح "مسرح المواطنين" قد خرج إلى النور بعد. يعود ماركس فى إحدى كتاباته إلى أكثر القيم ونظرياتها فيقول: " حتى وإن لم يكن الإنتاج ماديا متعلقا بالمادة فإن تبادل الأهداف يحدث لا محالة. فإذا كان الإنتاج سلعة فإن فرصتين أمام الإنتاج تظهران ... لا يمكن فصل الإنتاج عن استمراريته، كما فى مهن أخرى مثل الممثل الفنان، والمدرس، والطبيب، والكاهن. ... الخ . من وجهة نظر الجماهير يبقى الممثل فنّاناً، لكنه بالنسبة للمؤسسة الثقافية عامل إنتاج "^(١٠٨). ومن وجهة نظر ماركس أن الشئ الذى كان مُحققا وشرعيا وسارى المفعول Valid فى القرن

التاسع عشر الميلادى لم يكن مُحققا أو شرعيا فى القرن الثامن عشر الميلادى. والسبب فى ذلك - وهو سبب حقيقى لاشك فيه - هو أن ظهور فن المسرح للمواطنين لم يكن يتلقى الأموال لتشجيعه ورعايته لأن المال كان مطبوعا مختوما بخاتم " الإقطاع " الذى لم يفكر مرة فى إعانة المؤسسة المسرحية لتغطية نفقات الإنتاج المسرحى. وكان لابد من تغيير كل نظم المسرح ليُصبح للفكرة Idea، وللإحساس Feeling، وللشعور والوعى Consciousness الدور المصيرى فى العملية المسرحية. انطلاقا من وجهة النظر هذه نضع أمام أعيننا علامات تاريخية مسرحية هامة.

الأولى، بداية عصر الأوبرا كوميك Opera Comique عام ١٧٦٥ ميلادية. كشف عرض Tom Jones (توم جونز) عن قصة هنرى فلدنج وموسيقى فرانسوا أندريه فيليودور Henry Fielding, François - André Philidor عن تيار سيتوين "Citoyen - tendencia". وبعد أربع سنوات جاء عرض آخر (الهارب الشادر) - Le Déserteur - A Szökevény بإعداد موسيقى مشترك من Monisgny - Mercier - Sedaine لليبرتو وموسيقى يكشف عن تعرية لأحاسيس الحياة فى أبلغ الصور. أما عمل جرتزى Grétry الذى اشترك فيه الثلاثة المبدعون André- Ernst - Modest فقد أعلن عن درجة الخطوات المستقبلية. فكللمات (ريتشارد قلب الأسد) Richard Coeur De Lion تُعبر عن الأصوات الدرامية المظلمة التى تشير إلى النبيل ألبرت Le Comte Albert وإلى القلق الزائد من التراجيكوميديا. فى عام ١٧٨٩ ميلادية أُعتبر عرض (راؤول ذو اللحية

الزرقاء) Raoul Barbe - Bleu كحد تاريخي لهذا النوع من العروض. وسرعان وبعد زمن قليل ما ظهرت الأوبرا المُحررة "Szabadíto" بدراماتورجياتها ووسائلها الموسيقية الخاصة وموتيفاتها: مطاردة ظالمة غير عادلة ذات مصير مُر، ثم سَوَّق إلى السجن لسيدة مخلصه تصبح ضحية تصرفاتها النبيلة لأنها ارتدت عن عقيدتها Apostatize بغية وصولها إلى حريتها والانتصار على الشرير الأثم^(١٠٩). برزت أفكار العصر ومثالياته عالية تحملها لغة الدراما الموسيقية، ففيليان المشاعر والأحاسيس على خشبة المسرح عكست عدم رضا المجتمع وتبرمه، واشتياقه ورغبته العارمة في الحرية والانطلاق، وبمعنى أصح في التعطش للثورة كانت (Sturm Und Drang العاصفة والطموح) تمثل " الثورة الأدبية " الألمانية والتي أطلق اسم نفس الشعار على مسرحيته الدرامي فردريك مكسيمليان فون كلينجر - Friedrich Maximilian Von Klinger العلامة الثانية، أن هذه " الثورة " بقيت مستقرة بجوهرياتها - Principle وأفكارها داخل الأرض الألمانية على خط واحد لم ينعم بالامتداد إلى الخارج. فالنظام الفرنسي الثالث لم يستطع تغيير برنامجه الاجتماعي. لعب الإعداد المبكر للأفكار والتصورات Ideas, Conceptions دورا هاما. فمسرحيات الأسواق لجوته، وكذا ساتيرياته أعطت الانفتاح على طريق واسع للمسرحية بين عامي ١٧٧٣ ، ١٧٧٤ ميلادية: Neueröffnetes Moralisch - Politisches Puppenspiel فتحت المسرحيات والساتيريات الطريق أمام مسرحيات عرائسية تأخذ بعين الاعتبار المواقف الأخلاقية والسياسية. وقد ساعد على التحقيق آنذاك ظهور دراما

Clavigo, Götz Von Berlichingen، ثم فاوست القديم " Ós - Faust " التى رفعت كمسرحية " العالم الصغير " للمواطن ومُقتربة من الموضوع " الإنسانى " للمواطن. وساعتها يكتب چاكوب لِنَزْ ملاحظاته عن المسرح والتى يذكر فيها ضرورة أخذ شيكسبير نموذجا دراميا جيدا، ومن نفس هذه النموذجية تتبع دراماته الخالدة. فهو يُوجه النقد اللاذع إلى العسكر والمحاربين - بينما هو (شيكسبير) يُعزى هذه الطبقة المستأثرة بالمجتمع. وكما أظهر شيللر فى درامته (الحب والدسياسة) عام ١٧٨٤ ميلادية (تخديم - أى جعل المواطنين كالخدم سواء بسواء - المترجم) تخديم المواطنين. أما عام ١٧٨٧ ميلادية فإنه (شيللر) يصل فى درامته (دون كارولوس) Don Carlos إلى نتائج فكره وتصوراتهِ عن الحرية والمطالبة بالانعتاق.

كان المضمون الدرامى لشخصية الفيجارو Figaro أكبر نجاحات العصر وأخطرها أيضا. لم تكن مثل هذه المضامين الدرامية النافذة مجهولة قبلا، فهى موتيفات تواجدت فى السابق عند بيير أوجستين كارون دو بومارشيه. Pierre-Augustin Caron De Beaumarchais فى حلاق إشبيلية A Sevillai Borbély عام ١٧٧٥ ميلادية Le Barbier De Séville Ou Précaution Inutile . هذه الكوميديا اشتغل عليها بومارشيه (يقصد المؤلف الحديث هنا عن كوميديا الفيجارو - المترجم) لتخرج العبارات وحوارات الشخصيات تعبيرا اجتماعيا فعليا Actual وكأنها واحدة من الكوميديا دى لارتى . يتحدث بارتولو Bartolo كاتبُ مذكرات بومارشيه فيذكر أن بومارشيه لم يكن يُحب الخوض فى الدراما، فقد

كتب فى السابق تراجيدية بعنوان " همجى من أجل العصر " لكن الحكومة اتهمته بإفساد الاخلاقيات بدرامته هذه، إلا أن الصحافة اتهمته - ردًا على إتهامات الحكومة - بأن الحكومة والصحافة ذاتها هما المسئولان عن السُّخط الذى تضادَّ مع العصر " ... والسبب هو ضياع حرية الفكر والتفكير، والقوانين الحكومية المُجحفة، والاهتياج الشديد المُعدى Electricity وكأنه التيار الكهربائى، وصبرُ الديانات على المظالم، والتحصين ضد مرض الجُدري، ونقص الكينين Quinine المادة شبه القلوية والشديدة المرارة التى يُعالج بها مرضى الملاريا، وكذلك الأنسيكلوبيديا والدramات " (١١٠).

سارت دراما (زواج الحلاق) مستمرة فى نشر أفكارها القيِّمة، لكن ذلك قد خَلَّف مشكلات مستقبلية لأعمال بومارشيه. ومع ذلك وبعد صراعات ومناقشات أصدر الملك لويس السادس عشر الأمر بعرض المسرحية على خشبة المسرح عام ١٧٨٤ ميلادية لكن بتخوف وحذر شديد. لم يكن بالاستطاعة أو بقليل من المنطق والمعقولة قبول الموقف الأصيلي للدراما ومضامينها: فالخادم فيجارو - وبتحدٍ مكشوف - يقف فى مواجهة سيده حتى تنتهى المسرحية بخسارة السيد وسط الخجل الشديد. ولما كانت المسرحية قد أثارت حولها كثيرا من الضجيج، فقد طُلب من لورنزو دابونتى Lorenzo Da Ponte كتابة ليبرتو للمسرحية، وقدَّمها أوبرا بنفس عنوان المسرحية فى أول مايو عام ١٧٨٦ ميلادية. استمر بعدها موزارت فى هذا الطريق الذى اعتبره ثوريا ناضجا. فَهَاهُو شارل روزين Charles Rosen يُحلل عام ١٧٨٧ ميلادية أجزاء من دراما دون جيوفانى Don-

Giovanni وأوبرتها بنفس الاسم فيما بعد - ذاكرا إياها بالقوة المشتعلة الفعلية. فرغم الشخصيات الضيفة التي تبدو بأقنعتها في العرض الأوبرالى فإن مصطلحها في العرض "Viva La Liberta" (تحيا الحرية) لم يكن يعنى الحرية السياسية، لكن كان يقصد الهدف العام للحرية فلم يَقْصِرْهَا على السياسة وحدها، فقد سبق كُتِبَ الحرية الفنية وحرية التعبير حين مُنعت أوبرات سابقة من العرض. لكن الفرقة الموسيقية للأوبرا فاجأت النظارة بِعَزْفِهَا ما يُشبه "مارشا حربيا من مقام مُصنّف C-Major الكبير". ثم يُضيف روزين "كان من الصعب عام ١٧٨٧ ميلادية تصور الثورة الأمريكية التي حدثت بعد ذلك التاريخ، أو التكهن قَبْلًا بالثورة الفرنسية، حتى ولو أنصت المشاهدون إلى هذه الموسيقى التي فاجأتهم في الأوبرا، خاصة عندما تكررت - موسيقيا - علامات لها معناها الثورى وسط موسيقى قوية لهذه العلامات، مع مصاحبة لكل أفراد الفرقة الغنائية جميعهم...." (١١١).

بعد هذه الأحداث، الآن بالاستطاعة يُمكننا أن نفهم أول قرارات الثورة الفرنسية الفنية الذى أصدرته الجمعية الوطنية في ١٣ يناير ١٧٩١ ميلادية والذى يذكر " أن لكل مدينة الحق في تشييد مسرح عام بها، وبأن لها الحرية كل الحرية في اختيار وعرض ما تراه من درامات ومسرحيات ... " (١١٢) وكذلك يُصبح مفهوما وواضحا أيضا القرار الذى أصدره II. Lipot لبيوت الثانى خليفة جوزيف الثانى فى الحُكم II. Josef، وهو القرار الذى أصدره لبيوت عام ١٧٩٤ ميلادية والذى يمنع إقامة مسارح جديدة فى فرنسا.

نتعلم كثيرا من موقف دول أوروبا فى الجزء الخارجى من القارة. فقد تكونت عدة مصالح حكومية ناحية التطور فى هذه البلاد بين القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين. شمل التطور بطبيعة الحال المسرحية والمسارح وفنون التمثيل. " تحملّ البلاط تكاليف الإنتاج المسرحى " فى بعض من هذه الدول. كما تحملت بعض المدن الكبيرة أحيانا هذه التكاليف مما أسفر عن الحالات التالية:

١ - استقبال الفرق المسرحية الأجنبية الزائرة فى استمرارية غير منقطعة.

٢ - تحديد تكاليف التعاقد المسرحى مُسبقا (أ - أى تحديد المؤجر والمستأجر للمسرح، ب - تحديد الجوانب المالية المترتبة على الإيجار). كثيرا ما كان رئيس الفرقة المسرحية المستأجرة للمسرح هو الذى يتعاقد ويتحمل المسئوليات المالية فى العقد، ونادرا ما كان يتلقى " معاونات مالية " ليدفع منها تكاليف التدفئة وغيرها من تكاليف أخرى. وأخيرا ج - فأحيانا ما كان رئيس الفرقة هو صاحب الدار المسرحية، وفى هذه الحالة فإنه يُصبح المؤجر للمبنى المسرحى ولعروض فرقته أيضا.

على هذه الصورة لتأمين المبنى المسرحى والفرق المسرحية أيضا، فإن الفرصة كانت سانحة لانتصار فكرة تعليم وترقية أحاسيس الشعب ناحية الفن المسرحى. هذه الفكرة التى قُدِّر لها الانتشار عند كل شعب حصل على حقه فى الاستقلال. حتى مع استمرار الطبقات الحاكمة العليا - كما شاهدنا - فى احتضان الثقافة المسرحية باللغات الأجنبية كما فى اللغات (الإيطالية، الألمانية، الفرنسية).

وساعتها اندلعت حروب المواطنين فى كل بلد أوروبى لإقرار لغتهم الأم كمحاولات قومية فى الحركة المسرحية. باستثناء بعض " المتتورين فى النصف الخارجى للقارة الأوروبية والحكام المتفتحين " لسياسة المسرح والذين ساعدوا الطبقة الوسطى وفكرة تعليم الشعب وترقيته عن طريق المسرح. هذه المساعدة قد حدثت بالثقفيين والمتعلمين فى هذه البلاد إلى تكوين فرق مسرحية جؤالة قدّمت ريبورتوارا " قوميا وطنيا " بدل أن تهتم بأى شئ آخر غير استنبات لغة الأدب الدرامى القومى فى المسرحيات.

جاء تصنيف البرنامج وريبورتوار المسرحيات متوازيا مع فكرة القومية الوطنية السابق الإشارة إليها وتحقيقا عمليا لها. لم يمنع ذلك من استمرارية تشييد مسارح قومية هنا وهناك. وحتى ذلك الوقت كان المسرح فى النصف الخارجى لقارة أوروبا يعانى من متناقضات صعبة. فالمؤسسات المسرحية التى تكوّنت فى هذه البلاد لمساعدة المسرح وقفت ضد التطور والتقدم: لم تكن هذه المؤسسات تهتمّ بالمساعدة إلا للمسرح والمسرحيين المنتميين سياسيا واقتصاديا واجتماعيا إلى خط الدولة، ولم تخدم حقًا المواطنين أو فكر أصواتهم ولا صوت أفكارهم. لم ينعم بالمساعدة المحدودة أيضا إلا الأماكن التى تجمع مثقفين أو متعلمين والتى كانت صغيرة ومحدودة آنذاك. وكانت هذه المساعدات لذرّ الرماد فى العيون ليس إلا. فكلما كان المثقفون قليلين قلّ حجم المساعدة. وكانت النتيجة كالأتى:

فحرصا على الوجود Existence ثم الاستمرارية لم يكن أمام الفرق المسرحية غير طريقين. طريق إلى " أعلا " يتجه مرة أخرى إلى الحكام والأرستقراطيين بأفكارهم ودرامات مؤيدة لهم - وطريق إلى " أسفل " يتوخى

الترفيه والإضحاك بلا فائدة أو معنى. وأفرز هذا الموقف المتضاد عن فرقة بين الأدب الدرامى وبين الأسباب الاجتماعية، وعن أزمة حادة فى محيط وبيئات دول أوروبا فى النصف الخارجى ظلت مستمرة وقتا طويلا.

فى القرن السابع عشر الميلادى حدثت دَفْعَةٌ قوية فى الأراضى الألمانية ناحية مسرح المواطنين، والتى سبق عام ١٦٣٨ ميلادية فى أمستردام Amszterdam مثيلا لها عندما تكونت هناك مؤسسة ترعى المسرح Schouwburgot . بعد الحروب تعود هولندا إلى التقصص، فالقوة الاقتصادية لها كانت فى أيدي رجال البنوك الذين حددوا الاقتصاد فيها. هكذا أصبحت الحياة المسرحية الهولندية خالية من المعانى، والتى استطاعت تحقيقها بين الحين والحين خارجيا. فمثلا استطاع كل من مارتن كورفر، جان بونت Marton Corver, Jan Punt بعملهما خارج البلاد أن يُحققا نصرا لفنون التمثيل المسرحى. فى نهاية القرن الثامن عشر الميلادى يمتلئ الريبيرتوار المسرحى بالدرامات الفرنسية والألمانية. هذا بينما تُضعف الحرب الأهلية فى سنتى ١٧٨٥، ١٧٨٦ ميلادية من المجتمع الهولندى. الأمر الذى يمكن فهمه من إنشاء فرقة ألمانية مُساعدة عام ١٧٨٧ ميلادية تعرض عروضها فى هولندا لمدة ثلاث سنوات متتالية بعدها تفتح مسرحا ألمانيا خاصا. لم يستطع المسرح الهولندى ولم يعى الموقف المتأزم آنذاك، بل لعله كان غير عابئ بالموقف الذى وصلت فيه الجيوش الفرنسية عام ١٧٩٥ ميلادية لتحرر الهولنديين بقيادة جيش نابليون^(١١٣).

أعطى ملك الدانمرك عام ١٧٢٢ ميلادية تصريحاً لأحد العاملين الفرنسيين فى قصره (إيتيان كابيون) Étienne Capion لبناء مكان " للتمثيل الدانمركى " Dan Danske Skuepladsot . والتي ظهرت كوميديات الدرامى النرويجى لودفيج هولبرج Ludvig Holberg عليه . كما كتب هولبرج دراما باللغة الدانمركية بعنوان Den Politiske Kandestoberrel (الشُرطى السياسى) والتي حققت نجاحاً للفرقة الدانماركية فى أولى أعمالها . حقق هولبرج الأستاذ الجامعى للقانون والتاريخ ساتيريات مسرحية أثرى بها المسرح بين سنوات ١٧٢٢، ١٧٢٨ ميلادية بلغت (٢٨) ثمانية وعشرون نصاً مسرحياً تستمد قواها من أعمال موليير رغم نقله الروح المولييرية الفرنسية إلى الطابع الدانمركى والمواقف المسرحية الدانمركية المحلية . تصل الدانمارك إلى العصر الذهبى للمسرح عندما أعفى القصر الملكى بين عامى ١٧٨٥، ١٧٨٦ ميلادية آخر أجنبى عامل بالبلاط الإيطالى الجنسية، وكذلك إعفاء الفرقة المسرحية باللغة الإيطالية من العمل بالدانمارك . بعدها ظهرت المسرحيات الدانماركية باللغة الأم على يد الدرامى الدانماركى يوهانز إيوالد Johannes Ewald . فإلى جانب موضوعاته الدرامية القومية يكتب رولف كراج Rolf Karge دراما (موت بالدر) Balders Dod التى تتجه إلى موضوع شعبى محلى . وسرعان ما يتبعها بمسرحية (الصيدون) Fiskerne والتى يُثريها ببعض الأغانى الشعبية - الفلكلورية التى يتغنى بها صيادو الأسماك . تُفيد المعلومات أن تيار المسرح قد اتجه إلى مسرحيات الفلاحين عام ١٧٨٨ ميلادية عندما أيدّ ولى عهد الدانمارك هذا

النوع من المسرحيات لتحرير الفلاحين، وبعدها بعامين اثنين احتفل المسرح بتوليهِ عرش الدانمرك بعرض موسيقى كبير Arató ünnepe^(١١٤).

عام ١٧٣٧ ميلادية يوافق الملك على تمثيل مسرحيات باللغة السويدية بمعاونة خبير فرنسي. تكوّن الريبيرتوار من ترجمات إلى السويدية من الأعمال الكوميدية للدانماركي هولبرج. ولما لم يحظ المسرح بمساعدة ملكية، ولم تكن جماهير الطبقة المتوسطة المتطلعة إلى المسرح لضيق ذات اليد تعجز عن مدّ يد العون، فقد توقف عمل الفرقة المسرحية عام ١٧٥٤ ميلادية. قَدِمَتْ بعد ذلك فرقة مسرحية فرنسية إلى العاصمة. وأخيرا وُلدت المسرحية القومية السويدية " من الأعلام " عندما عاون المسرح الملك جوستاف الثالث III. Gustav ونشر حماسا لرفعة المسرح السويدي وترقيته. لكن ميلاد الاحتراف للمسرح لم يحدث إلا متأخرا عام ١٧٨٧ ميلادية عند افتتاح (المسرح الدرامي) والذي تتأصف مُدد العروض مع إحدى الفرق الفرنسية^(١١٥).

وفي بولندا هي الأخرى، جاء احتراف فن التمثيل للمسرحية القومية باللغة البولندية من الأعلام. فعندما جلس على العرش آخر ملوك بولندا بونياتوفسكي أجوست سانيسالو Poniatowski Ágost Szaniszáló عام ١٧٦٤ ميلادية أعطى الأمر في السنة التالية مباشرة لتكوين فرقة مسرحية تعمل بطريقة الاحتراف وعلى الدوام على مسرح الأوبرا " القديم " الذي كان قد تم بناؤه سابقا عام ١٧٤٨ ميلادية. ساعدت خبرات لندنية وباريسية وبيترهافرية على إنعاش المسرح

بـخبراتها السابقة، وليبرز كُتاب كبار للكوميديا: جوزيف بيلافسكى، آدم إتزار
توريسكى، إجناسى كرازيسكى Jozef Bielawski, Adam Czartoryski, Ignacy Krasicki .
حقق المسرح البولندى إنجازات مسرحية جعلته على قائمة المسارح
الكبيرة إن لم يكن فى مقدمتها بفضل الـرائد Wojciech Boguslawski الذى
كان رجلا عظيما تعلم فى كولييجيوم وارسو فى نوبيليوم Nobilium وتعانق مع
المسرح الذى وُلع به، فتعاقد عام ١٧٧٩ ميلادية مع مسرح نارودوفى الجديد
Narodowy ، بعد أربع سنوات قاد الفرقة المسرحية فى المسرح، لكنه كان
ينقطع عن الاستمرار فى العمل المسرحى لأسباب سياسية أحيانا وتاريخية
أحيانا أخرى، ومع ذلك فقد ظل يعمل بهذا المسرح حتى عام ١٨١٤ ميلادية. لم
يعمل كممثل ومغنٍ فقط، بل كان مترجما للمسرحيات وكاتبا دراميا ومخرجا
ومديرا فنيا، واستحق تقديرا لكل ما بذله من جهود فنية مخصصة لحياة مسرح
بولندا. كتب ثمانين مسرحية (٨٠) لم تكن جميعها على المستوى الأدبى الدرامى
الكبير، لكنها شيدت ريبرتوار اللغة القومية البولندية. سافر بفرقته إلى كراكو،
بوزنان، كالميس، جرودنو، بيااليسستوك فى الريف البولندى Krakko, Poznan,
Kalisz , Grodno, Bialystok . ومكث طويلا فى ناحية فيلنا Vilna .

أُطلق على السنوات ما بين أعوام ١٧٨٨، ١٧٩٢ ميلادية مصطلح " أربع
سنوات سَائِمٌ " Four Year Szym " عكس فيها المسرح البولندى مثاليات
ديمقراطية العصر فى الحياة الثقافية البولندية: ساعتها كتب الدرامى Julian
Ursyn Niemcewicz درامته (عودة السفير) Powrót Posta عام ١٧٩٠

ميلادية. كان البولندى بوكسلافسكى قد كتب قبل ذلك أول أوبرا قومية بولندية بعنوان Krakowiacy I Górale تابع بعدها إنتاجه المسرحى دون هُون أو ضعف^(١١٦). هذه الأوبرا التى أكدت القومية البولندية والتى مثّلت قمة من قمم الإبداع البولندى ولدت فى زمن قصير: عام ١٧٩٥ ميلادية تُقسم بولندا إلى ثلاثة أجزاء: قسم للنمساويين، وثانٍ للروس، وثالث للبروسيين * Prussian.

صارعت دولة التشيك كل خطوات مضادة للبلاد لتعطيل المدّ القومى والاستقلال الوطنى حتى وصل الصراع إلى قمته عام ١٧٢٩ ميلادية: أُعلن عن الكتب الممنوع تداولها، كما أحرق اليسوعيون ثلث الكتب والأعمال الأدبية المكتوبة باللغة التشيكية. بعد انتهاء الحرب عام ١٧٦٧ ميلادية فى برنو Brno كانت هناك بعض العروض المسرحية التى جرت باللغة التشيكية الأم، لكن الثقافة الألمانية - مع ذلك - ظلت هى المسيطرة على المسرح والعروض.

بدءاً من عام ١٧٧١ ميلادية يتولى جوزيف هُون برونيان Joseph Von Brunian قيادة المسرح الألمانى فى براغ. وبحسب " نظام " مسرحى جديد فى سياسته روّجت الجماهير الألمانية التى عاشت كمواطنين هناك، روّجوا لبدء التعامل فى المسرح مع الأسلوب الكلاسيكى. تعود جهود القومية التشيكية إلى عام ١٧٧٤ ميلادية حينما عُرضت مسرحية كريجر Krüger عنوانها Herzog

* البروسيون: ذو علاقة ببروسيا، البروسية هى اللهجة الألمانية المنطوق بها فى بروسيا الحديثة.

Michel بممثلين ألمان لكن يتبادل الممثلون فيها الحوار باللغتين الألمانية والتشيكية.

فى عام ١٧٨٤ ميلادية يطلب المواطن من براغ فرانز جريتشك Franz Gerschick تصريحاً لافتتاح مسرح Böhmisches - Deutsches Theater . كانت هناك مقدمات ناحية فكرة المسرح والمباني والدور المسرحية، من بينها بناء النبيل نوستيتز - راينك Nostitz- Rieneck مسرحاً عام ١٧٨٣ ميلادية قاده المدير فرانتشيك بولاً František Bulla الذى قدّم عرضاً من ترجمة أخيه كارل بولاً Carl Bulla باللغة التشيكية بمقدمة عاطفية بالغة الحساسية أداها الشاب استيفانى Stephanie، عنوان المسرحية: Der Deserteur Aus Kinderliebe (الآبق - الهارب من الجندية لحب الأطفال). كانت المسرحية باعثاً وحافزاً لرجال الأدب الأوفياء للوطن للتحرك كتابةً ناحية الاتجاه والمشاعر القومية. من بين هؤلاء المخلصين فاكلاف تاموت، بروكوب سودوفيت، Vaclav Thamot, Prokop Sodivyt اللذين اتجها إلى تأسيس " جماعة المسرحية التشيكية "، ومع مخلص ووطنى ثالث يُدعى (" فلياستانسى Vlastenci ") يشيد الثلاثة القوميون فى براغ Bouda، مسرح من الخشب مثل عليه إخوة تام thám حتى عام ١٧٩٠ ميلادية. ولما كان القيصر جوزيف الثانى II. Josef من مُحبى المسرح ومُشجعيه فقد أطلق على الفرقة اسم " الفرقة القومية للمسرحيات الملكية والقيصرية " Nemzeti Csaszári És Királyi Játékszin . بعد موت الملك مباشرة داهمت الشرطة مبنى المسرح نتيجة وصول الأخبار المخيفة عن قيام الثورة الفرنسية^(١١٧).

هكذا كان طريق المسرح التشيكي الذي فقد في الوطن المسرح القومي وغياب المسرحية القومية، بل وظل إلى عدة قرون يغيب عنه المبنى المسرحي الذي يعمل بصفة دائمة.

في روسيا كان موقف المسرح مختلفا، فحتى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي فإن التمثيل كان يجرى باللغة الروسية حاملا الأشكال التياترالية التقليدية. كان بالإمكان عام ١٧٤٢ ميلادية رؤية مسرحيات "Igriscsi" في موسكو. بقيت الشعبيات تُمثل "درامات القوة" والتي تألفت من فلكلوريات تم العثور عليها تُبين العادات والتقاليد الروسية والتي كوَّنها الشعب شفاهيا عن (كوميديا عن القيصر مكسيمليان وعن ابنه الثائر المتمرّد أدولف) ^(١١٨).

Komédia Makszimlian Cárrol És Lázadó Fiáról, Adolfról

سبق أن ذكرنا أن عام ١٧٥٦ ميلادية قد شهد أمرا من القيصرة سمأركوف Szumarokov وإدارتها لبدء احتراف التمثيل باللغة الروسية. وبينما كانت الإعانة المالية للقيصرية للأوبرا - والباليه تبلغ سنويا خمسة وعشرين مليون روبل، فإن الفرقة المسرحية الجديدة لم تزد إعانتها عن خمسة مليون من الروبلات سنويا. في البدايات جرى التمثيل "بالغة الشعبية" للأرستقراطيين وحدهم، وأحيانا مرةً مرةً ما كانوا يسمحون للتجار الأثرياء والراقين من غير النبلاء بالحضور ودخول المسرح للمشاهدة. أما الموظفون والعاملون والدنيويون من البشر فتُغلق الأبواب في وجوههم جميعا.

لكن لم تمض فترة طويلة حتى تغيرت هذه الأحوال السابقة بتغير الزمن والظروف، عندما حصل إخوان فولكوف Volkov عام ١٧٦٢ ميلادية على درجة النبلاء. عام ١٧٦٣ ميلادية يُقيم فيودور فولكوف Fjodor Volkov عرضاً " شعبيا كاملاً " فى موسكو بمناسبة تتويج كاتالين الثانية II. Katalin استمر لثلاثة أيام احتفالية أتت بجديد فى تركيبه العروض، مع أنها كانت تتشابه إلى حد بعيد مع نوع Ludi Caesarei (فكاهيات القيصر). حاول فولكوف فى هذه العروض أن يُحمّل عبارات الكورس فكرة ديمقراطية العصر بمشاهد شعبية فلكلورية ورقصات ابتكارية وعرائس لشخصية بتروشكا . Pertuska- Bab. . كاد الأمر يصل إلى الاحتراف لفض التمثيل بعد هذه الأعياد لتتويج القيصرة لولا أن المنية وافت فولكوف مبكرا، فحلّ محله فى القيادة زميله ياروسلافلى إيفان ديميتريشسكى Jaroszlavli Ivan Dmitrevszkij الممثل والمسرحى، والذي تقابل فى رحلته عام ١٧٥٥ ميلادية مع كبار المسرحيين فى أوروبا الغربية والممثلين المصريين المعاصرين آنذاك: جاريك، لوكين، مدام كلايرون مُتعرِّفاً على عبقرياتهم الفنية فى المسرح... Garric, Le Kain, Madame Clairon .

فى عهد كاتالين الثانية يَقبُوى تيار الانفتاح التتويرى المطلق بما يضيف قُوّة إلى الحياة الثقافية الروسية. الدليل على ذلك عام ١٧٦٥ ميلادية ظهور " مسرح الشعب " وعدد من المسارح المشابهة فى كل من مدن بيترفار وموسكو (Vszenarondnij Tyeatr) . هذه المسارح لم تكن مُغطاة بميزانية من ناحية تكاليف الإنفاق (أغلب ما كان يُعرض عليها كوميديات خفيفة تجرى فى عروض

بعد الظُّهر). لكن عندما لاحت بوادر غضب الفلاحين التي تزايدت في تطور مستمر ما بين أعوام ١٧٧٣، ١٧٧٥ ميلادية سارعت السلطات الحاكمة إثر ظهور ثورة الفلاحين (ثورة بوجاتشوف Pugacsov) إلى إغلاق "جميع مسارح الشعب" فوراً.

عادت الحياة الثقافية في البلاد إلى نشاطها، وكذا الحياة المسرحية إثر ذلك في الظهور عام ١٧٧٩ ميلادية عندما استطاعت شخصية اسمها كارل كنيبر Karl Knyipper من الحصول على إذن من السلطات الحاكمة بافتتاح (مسرح خاص) في بيفرفار، عُرضت فيه كوميديات فونفيزين Fonvizin إلى جانب عروض أوبرالية (أوبرات ضاحكة) قدمت جديداً في عالم فنون الأوبرا. إن أهم جديد في هذا النموذج هو اشتراك عدد من كاتبي الليبرتو المشهورين في التيار الجديد مثل چاكوف كنيانين Jakov Knyazsnyin والشاب إيفان كري洛夫 Ivan Krilov. تُعددت محاولات المسارح الخاصة ما بين أعوام ١٧٧٩، ١٧٨٠ ميلادية التي انطلقت من موسكو: ميهايل مادوكس Mihail Maddox الإنجليزي الأصل يبني مسرحاً يتسع لألف وخمسمائة متفرج (١٥٠٠ متفرج) يقدم فيه - وبقيادته - عدداً من الأدباء والفنانين المشهود لهم بالتميز برنامجاً معاصراً يجمع إلى جانبهم عدداً من أساتذة الجامعات في الآداب والدراما. ينجح مسرح - بتروفسكى - Petrovskij في تضمين العروض مسرحيات تمتلئ بالأغنيات كما في عرض (عيد القرية) Szelszkij Prazdnyik من تأليف فاسيلي مايكوف Vasilij Majkov. في عام ١٧٨٣ ميلادية يُشيد مسرحٌ من الأحجار

(Kamennij Tyeatr) فى بيترهشار تدخل إلى عروضه الجماهير بالمجان دون تذاكر للدخول. تُصدر كاتالين الثانية فى نفس العام (١٧٨٣ ميلادية) قرارا بتكوين لجنة - بوحى من أفكار جوزيف الثانى - لضم ثمانية مسارح فى اتحاد واحد. وسرعان ما يأتى القرار بثمار جديدة تشير إلى علامات تتجه ناحية الازدهار Prosperity . يُساعد ظهور مسرحية (مُساعد التاجر) Szigyelec للدرامى بيوتر بلافيشتشيكوف Pjotr Plavilscsikov على إعلان " حساسية " التيار. أما فى مسرح مادوكس Maddox فترتفع الستار فيه عن درامات تُمثل أحدث تيار التقدم العصرى: عام ١٧٨٦ ميلادية تُعرض دراما (أميليا جالوتى) Emilia Galotti، كما تُعرض دراما (الحب والدسياسة) عام ١٧٨٨ ميلادية بأعداد يناسب المجتمع الروسى تحت اسم لويزا أو انتصار الطهارة Lujza Avagy Az Ártatlanság Diadala.

فور انطلاق الثورة الفرنسية تسحب القيصرية على الفور تصريحاً لمسرح مادوكس بالعمل المسرحى، وتضع مسرح بتروفسكى Petrovskij تحت إدارة المسرح القيصرى^(١٢٠). وهنا يتقلص حجم المعرفة الروسية ناحية التنوير، فيتحول الإنتاج المسرحى عن مضامين " المواطنين " وغاياتهم إذ لم يَعد المضمون الدرامى للمسرحيات يُترجم عالم المواطنين الروس.

لم تشهد دولة المجر حتى منتصف القرن الثامن عشر الأول ميلادية أى احتراف لفرق التمثيل المسرحى، اللهم إلا من فرق مسرحية ألمانية جوالّة كانت تزور المجر قبلاً ثم استقرت فى أماكن المجرية " الملكية " . عام ١٧٣٧ ميلادية تعمل فرقة متواضعة Peter Felix فى منطقة بشت، أما فى الجانب الآخر من العاصمة، فى بودا فقد رفض مجلس المدينة عام ١٧٥٨ ميلادية طلباً للألمانى يوهانز أنووتر Johannes Unwetter للتصريح لفرقته المسرحية بالعمل، بحجة "أن المسرح تبديد وفساد وتلف تدريجى للمواطنين وإغراء لهم لتترك أعمالهم"^(١٢١). لم تتغير هذه الصورة عن المسرحية إلا مؤخراً عام ١٧٦٢ ميلادية عندما بدأ الحديث عن فرقة جرتود بودنبرج Gertrud Bodenbug وبطلها يوهان بروكمان Johann Brockmann التى كانت تعرض أعمالها فى ناحية كاشا وبوچونى Kassa, Pozsony. زارت فرقة كارل فاخر Karl Wahr ما بين عامى ١٧٧١، ١٧٧٧ ميلادية العاصمة بجانبها على شاطئ نهر الدانوب بودا، وبست، كانت من الفرق الزائرة الهامة التى تركت آثاراً وعلامات مضيئة للجماهير المجرية. فكل عروضها قامت على قاعدة التتوير منتهجة روح وتيار ليسنج - شرورد Lessing - Schroder. أربع عشرة ممثلاً وتسع ممثلات إضافة إلى اثنين وعشرين عضواً للباليه يقدمون واجبات ووجبات فنية جادة للرأى العام الجماهيرى بمسرحيات: Minna Von Barnhelmtól لهاينريخ ليوبولد فاجنر Heinrich Leopold Wagner يقدمون درامته Die Kindermörderin (الولد القاتل). أعمال جديدة وبدعات غير مألوفة New And Novelty كان لها من

القوة والجرأة الكثير حين قدمت فى الأراضى الألمانية درامات شيكسبير عطيل، لير، مكبث بلغاتها الأصلية (الإنجليزية) ^(١٢٢). هذه القفزة اللغوية فى المسرح أكدت على أن المسرح المجرى لم يكسب فقط برامج وريبرتوار خشبة المسرح الألمانى، لكنه كسب كذلك ثقافة شيكسبير ودramات المواطنين الجديدة. لكن مما لا شك فيه أن الخطوات الأولى فى حياة المسرح المجرى (آنذاك) قد بدأت من مفهوم درامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة. فأول أعمال الدرامى المجرى بشانيائى جيرج Bessenyei György كانت تراجيدته (هو نياى لاسلو) Hunyadi László، ثم تراجيديا بودا Buda Tragediája ثم Agis Tragediája، وكلها تنتمى إلى هذا الجو المحلى العام، وعلى نفس الوتيرة تقدمت كوميديات أخرى: Lais Vagy Az Erkölcsei Makacs (لايش أو العنيد الأخلاقى)، الفيلسوف A Filozófus .

عام ١٧٧٣ ميلادية يُترجم النبيل تالاكى آدم Teleki Ádám مسرحية (السيد) لكورنى، ويتبعه زاتشانتير أونثال Zechenter antal تلميذ بشانيائى عام ١٧٧٥ ميلادية بترجمة درامتين ليوريبيديس هما فيدرا، هيبوليتوس - هيبوليت Fedra, Hippolytus. تجئ فى مقدمة الكتاب المسرحى المُترجمَ عبارات تُعلن الحاجة إلى المسرح المجرى Magyar Theatrum ، عام ١٧٨١ ميلادية يترجم أونثال مرة ثانية دراما كورنى Mithridatés . بينما يُترجم بيتزالى يوجاف Petzeli Jozsef دراما فولتير (زائير) Zaire عام ١٧٨٤ ميلادية، وبنفس المنهج الشعري يترجم دراما محمد Mohamed دافعا قراء هذه الترجمات إلى

الإحساس بالمشرح وبهذه المسرحيات لو قُدر لها الصعود إلى خشبة المسرح^(١٣٣).
هذه الخطوات التي أتت إثر بعضها البعض لم تجد طريقا إلى الاحتراف بعد.

أما " ظروف النظرية " وأحوالها (المقصود بهذا التعبير المعمار المسرحي
والمناظر والإطار المادي - المترجم) فإننا نعرض أمثلة لحالها آنذاك. من
الشواهد الجديدة على النظرية ما حدث عام ١٧٧٤ ميلادية من بناء مسرح في
بشت على شاطئ نهر الدانوب (المسرح من الحجارة وبمبادرة من فيليكس بيرنر
Felix Berner) يتسع المسرح لـ (٥٠٠) خمسمائة مقعد في الصالة، ١٨
مقصورة، ٤٩ كرسي احتياطيا، شُرفتين علويتين. عملت في هذا المسرح في
سنوات الثمانينيات فرقة Emanuel Schikaneder التي ذاع صيت مستواها
الفنى، لذلك فقد دأب القيصر على مشاهدة عروضها التي كانت تجرى في
ناحية بشت. لم يكن تعداد الجماهير السكان كثيرا آنذاك. فلم يسكن بشت في
عام ١٧٨٤ ميلادية بحسب الإحصاء الرسمى للسكان أكثر من ٢٠,٠٠٠ عشرين
ألف نسمة (أكبر تعداد سكاني في مدن المجر في مدينة دبرتسن (٣٠,٠٠٠)
نسمة، تآتى بعدها مدينة بوچونى (٢٨,٠٠٠)، ثم بودا (٢٤,٠٠٠)، ثم سجد
وبشت يسكن في كل منهما (٢٠,٠٠٠ نسمة). المقيمون من المواطنين في
ناحيتى بودا، وبشت لايجيدون لغتهم الأم المجرية^(١٣٤). وسط هذه المدن المشار
إليها يمكن اعتبار بعض سكانها من المهتمين بالمشرح والمسرحية أو باعتبار ما
سيكونون جماهير مسرحية. أما بقية المدن فلا يمكن القول بأن فيها جماهير
مسرحية: فنصف سكان المجر من الفلاحين العبيد الذين يحملون على رؤوسهم
أثقال البلاد.

تغير وجه الثقافة والحياة الثقافية في العاصمة (بودا ، بشت) إثر قرارات هامة صدرت عام ١٧٨٤ ميلادية من جوزيف الثانى بنقل مركزية استشارات المدن وتوابعها إلى بودا . كذلك تحويل جامعة سومبات Szombat التي نقلتها ماريا تريزا فى السابق عام ١٧٧٦ ميلادية إلى بودا، تحويلها نهائيا إلى منطقة بشت. فإذا ما جاءت فى شهرى يونيو أو يوليو من نفس العام (١٧٧٦ ميلادية) فرقة مسرحية ألمانية زائرة " لتُحيى الوطنية المجرية بعرضٍ يحمل رمزاً العبادة المجرية" فتقدم عرضا ألمانيا عن البطولة المجرية بمسرحية من نوع الدموع Szondi Magyar Vitézről Való Német Szomorú Játék فإن ذلك كان تشجيعا تقدميا للمسرح المجرى نحو بناء وإعداد مسارح فى بودا بمساعدة مدير الفرقة الألمانى وكذلك على تجهيز ترجمات لهاینريخ فردیناند موللر Heinrich Ferdinand Moller على غرار دراما النبيل فالترون Grof Valtron . بطل المسرحية " شاب مجرى " امامه زوجة المدير تتقاسم معه البطولة أما المُلقن الذى يتحدث بالمجرية فكان Gyarmathy Sámuel^(١٢٥) . فى نفس العام يبدأ نبيل آخر هو رادوى بال Ráday Pál فى تكوين فرقة مسرحية (فى البداية كانت من الهواة) لتتطرق كل حوار ما تُقدمه من عروض مسرحية باللغة المجرية الأم. لكن رأى كازنتسى Kazinczy أنْ خُطط بوتشانى يانوش Batsányi János لم تصل إلى الصواب^(١٢٦) .

في ٢١ أغسطس عام ١٧٨٥ ميلادية Theatromon Meg Sohasem Vólt

Iffjak Voltértól Frantzia Nyelven Készítettet Muhamed Nevu

" Szomorú Játékjat أعدت مسرحية بعنوان محمد عن فولتير باللغة الفرنسية
قُدمت كمسرحية على نمط نوع مسرحيات الدموع تم عرضها في مسرح رونديلا
Rondella في بشت. وأعدت نفس الفرقة عرض المسرحية مرة ثانية في بشت
في ١٢ سبتمبر، ثم يوم ١٤ سبتمبر في بودا. بقيت برامج المسرحية تُسجل كل
تحركاتها وعروضها لكن بدون ذكر أسماء الممثلين والشخصيات^(١٢٧). هكذا بقي
بالعاصمة بودابست مسرحان في يد مالك واحد لهما. استأجر سبستيان توشل
Sebastian Tuschl صاحب أحد المقاهي مَبْنَيْنِ رونديلا ورايشل Raischl، بعدها
عام ١٧٨٥ ميلادية دفع كل من هاينريخ بولاً وجوزيف إشمالجر الإيجار
Heinrich Bulla, Josef Schmalögger. أعدَّ هذان الاثنان الأخيران فرقة
مسرحية من (٢٤) أربعة وعشرين عضواً، وقائد للأوركسترا هو تشودي
جوزيف Chudy Jozsef الذي كان يعمل رئيساً للفرقة الموسيقية في مسرح
Erdódy János Pozsony^(١٢٨).

استمرت أسعار الإنتاج الاقتصادي في الانخفاض إلى الدرجة الدنيا. الأمر
الذي استدعى توعية للمواطنين ناحية القومية للارتفاع بمستوى اللغة الأم حتى
يمكن المحافظة على العلاقات الاجتماعية.

ذكرنا قبلاً اقتراح Zechenter Antal عام ١٧٧٥ ميلادية " عن المسرح
المجرى " Magyar Theatrum وتكوينه، وسرعان ما اشتهر اسم Frendel

(السيد الكابتن) Kapitány Úr عام ١٧٧٩ ميلادية من الكُتيب المحرر باللغة الألمانية Pamphlet والذي أُعدّ فيه لِحُطّة " المسرح القومى المجرى ". وفعلا أُفتتح مسرح يعمل بالاستمرارية اليومية الدائمة فى بودا فى ١٧ أكتوبر ١٧٨٧ ميلادية لكن للفرق المسرحية الألمانية فقط. وبناء على تعليمات جوزيف الثانى بتخفيض الصفة الدينية ونزع السيطرة الإكليريكية Secularism عن دير كارماليتا Karmelita والكنيسة التى بجواره، وبناء على تخطيط كامبلين فاركاش Kempelen Farkas تحول مكانهما إلى دار مسرحية. عام ١٧٨٩ ميلادية يؤجر المسرحين يوهان بابتست بيرجُبزومر Johann Baptist Bergopzommer ويتعاقد مع فرقة أوبرالية، ليعرض فى موسم يستمر تسعة شهور فى بودا (١١٩) عرضا، وفى بشت تصل عروضه إلى (١٧٠) عرضا. جاءت العروض تحمل تصنيفا متنوعا. من عدد ٢٠٥ عرضا جديدا ٦٧ كوميديا، ٣٢ أوبرا، ٣١ تراجيديا، ١٨ دراما ، ١٩ أبيلوج، ٤٢ باليه، ٤ عروض للبانثومايم. وهو ما يشير إلى تعدد نوعى فى الريبرتوار، كما يشير أيضا - وهو الأهم - إلى أن سُكان المدينتين كانوا يقبلون على مشاهدة المسرح بانتظام^(١٢٩).

لا نعلم شيئا عن المسابقة التى عقدتها الجمعية التاريخية المجرية فى كومااروم Komárom بعنوان " مسرحية الدموع المجرية " كان هناك إعلان عن المسابقة لكتاب الدراما للكتابة فى هذا النوع الدرامى. لكن من المؤكد أن كازنتسى فرانس Kazinczy Ferenc قد أرسل خطابا فى الأول من يوليو ١٧٩٠ ميلادية إلى النبيل برونای لاسلو Prónay László "وبعضاً من الذهب" يطلب إعانة منه

لعرض مسرحية هملت الذى تُقدمه (جماعة التمثيل المجرى) Magyar “Játszó Társaság” .

فى الثالث من شهر سبتمبر يكثر الحديث فى الصحافة عن الفنون المسرحية، والعروض، وبرامج الفرق. وكذلك إعلان عن مسرحية هملت يبحث عن ممثلين للأدوار، ويوجه الراغبين فى التقدم للتمثيل فى المسرحية للاتصال مع محل بيع كُتب للسيد استروماير Strohmayr Úr لتسجيل أسمائهم. لم تبدأ التدريبات على مسرحية هملت، لكنها بدأت بدراما Igazhazi للكاتب شيمائى كريستوف Simai Kristóf. تم تكوين الفرقة فى ٢١ سبتمبر بقيادة كَلَمَن لاسلو Kelemen László وعرضت عروضها فى ٢٥ أكتوبر ١٧٩٠ ميلادية فى مسرح القلعة Várszínház وبعدها بيومين ٢٧ أكتوبر فى مسرح رونديلا. وكان على الفرقة أن تتفاوض مع النبيل الأمبراطورى ايمانويل أنورث Emanuel Unwerth الذى كان قد آل إليه حق الإيجار^(١٢٠). فحتى لو كانت هناك فرقة مسرحية فلم يكن هناك مبنى مسرحيا لها. استمر نقاش المفاوضات طويلا، ولم يخرج العمل المسرحى إلى الوجود إلا فى عام ١٧٩٢ ميلادية بعد سنتين من المفاوضات.

مر قرنان من الزمان حتى ظهرت التغيرات الاجتماعية وسواء كانت أهمية المسرح في الدرجة الأولى للمجتمع، أو في الدرجة الثانية بالنسبة لبعض المدن أو الأماكن الأخرى غير العاصمة بودا، بست ، فإن المحاولات كانت تنحو إلى تقعيد فكرة المسرح في أذهان الجماهير.

استطاعت المسرحيات على اختلاف أنواعها وتياراتها أن تعكس الدراما النثرية، والموسيقيات، والرقص بدرجات متوازنة متعادلة. وإلى جانب عروض البلاطات والقصور التي أصابها الشحوب والتي كانت تؤيدها المسرحيات المدرسية، فإن وعيًا جديدًا كان يفهم معنى وقيمة ووظيفة الاحتراف في المسرح، وكان هذا الوعي يتقدم بصورة طيبة وإيجابية حتى بعد دخوله في الأشكال الرأسمالية ومؤسساتها مستقبلاً.

ظل المسرح صامداً في خدمة " التعبير عن الإنسان " بالمعارف الفنية ليصل إلى فن المواطنين القومي الذي يخدم كل جماهير المواطنين.

ازدهار مسرح الشرق الأقصى

في مرة سابقة خَطَوْنَا ناحية تاريخية المسرحية في طريقها " الثاني " الذي تكون عبر عصور التقدم في آسيا تبعاً للتقدم الاجتماعي هناك. لكننا لاحظنا

ميلاد مسرحيات شرقية وأشكال خاصة كما في أي مكان من العالم، لكن "بتقدم خلفي إلى الوراء " سببه التمسك بالأشكال الماضية السلفية Ancestors . والآن نعود إلى هذه الأرض مرة أخرى لنبدأ مع المسرح الصيني.

- الثقافة المسرحية الصينية

أول ازدهار للصين في العصور الوسطى جاء في عصر سُلالة Tang (Tang - Dinasztia) (٦١٨ - ٩٠٧) . تكونت آنذاك قُوى المراكز الحكومية، بل إن نهاية العصر قد شهدت آثار التقدم الرأسمالي^(١) عاشت الصين العصر الذهبي للشعر الليري - القيثاري من إبداع الشعراء Po, Li Taj - Tu FU, Po Csu - ji . أوجد هذا النوع من الأشعار شكل CE كما أوجد أيضا " الشعر الغنائي " .

كانت العاصمة مصدر جذب للناس، فقد عاشت الطبقات المختلفة مع كل أشكال الترفيه حتى أصبحت مشاهد الميموس تُعرض باستمرار تلبية لرغبة الجماهير، كما في الثنائي الكوميدي Mo الشخصية التي تُحرك الأحداث وزميلتها Csing . كان مشهد الولد المخلص Po-Tou الذي يتسلق ثمانية جبال (ومع التسلق تظهر ثمان رقصات مصاحبة) ليبحث عن جثة والده ويعود بها إلى

بيته. تُقدم الراقصات بالأقنعة رقصة Lan - Lin - Vang. بقي إلى جانب ما تقدم عبر عصور سحيقة مشهد شعبي يُسمى "Adjutáns Jelenet" (المشهد المساعد Adjutant) وفيه يظهر مُهرجون منفيون.

يضع القيصر Hszüan- Cung في Csangan (تشانجان) عام ٧١٤ خطوة تقديمية عندما قرر أن يكون تعليم الفنون مستمرا لتأهيل الطلاب علميا وفنيا، ولذلك فهو يبدأ التعليم الفني في مدرسة " Körtéfaket " حيث يتعلم الشبان، وبعدها بفترة سُمح للفتيات بدراسة فنون التمثيل والغناء والموسيقى^(٢).

يقع الازدهار الثاني للصين في العصور الوسطى إبّان حُكم سلالة Szung (٩٦٠ - ١٢٧٩) والتي كانت لا تزال الأشكال المسرحية تسيطر عليها خاصة الانتقال والعبور المؤقت الانتقالي Transitional. قصة Ho- Seng التاريخية الملحمية والتي قدمها ممثلون بمصاحبة آلات موسيقية. في الشمال الصيني تكوّن الشكل Csukung - Tiao : في هذا النوع نصف الدرامي شكلاً تدخل مع الحوار أغنيات شعبية تحمل أصالة المعنى يُغنيها مُغنٍ واحد سولو، وأحيانا ما كانت تقدمها شخصية نسائية. تطور الأمر بعد ذلك إلى دخول الحوار ثم تعديل في أشكال الأغنيات وطريقة عرضها حتى أكتمل Ca- Csü كنوع مسرحي نموذجي. كان للوزراء وكبار عليه القوم من الموظفين بالدولة مسارحهم وفرقهم المسرحية الخاصة في أماكن سكناهم، لكنها كانت فرق تعمل في نشاطات مستمرة. أما المسارح العامة فكانت تحظى بإقبال الجماهير. هذا العصر

(الازدهار الثاني في العصور الوسطى) شهد ما بين ٤٠ ، ٥٠ مسرحا دائم العمل اليومي في دور مسرحية ثابتة وآلاف الآلاف من المتفرجين. بقى من العصر عدد من النماذج الشعرية: Du Renije (بين أعوام ١١٩٠ ، ١٢٧٠) وبمناسبة زيارته لمسرح الفلاحين الأول كتب قصيدة شعرية حوت نماذج من شخصيات مُهرجة وأخرى ثرية ونادل (جرسون) وفتاة جميلة. ولما كان عدد المسارح العاملة كثيرا فإن ذلك قد تتطلب مؤلفين للدراما والمسرحيات. وقد تعهد بتحمل هذه المسئولية في إعداد الكُتاب Suhui (ككاتب متعاون Irócéh) وبإنجاز حوارات العروض التي كانت تسمى Jüan - Peneket .

في عصر Szung الذي نحن بصددده بدأت (" المسرحيات الجنوبية ") Nan Hszi في الظهور والتي تشتمل على الرقص - والغناء إلى جانب الحوار الدرامي^(٣) .

في عصر حُكم المنغولى سلالة Jüan (١٢٨٠-١٣٦٧) يحدث تطور هام في حياة كل من المسرحية الصينية والفن الدرامي بعد أن أدرك الجُدد في السلطة معانى التطور والالتصاق بمجموعات الشعب والعمل على ترقيتها وحصولها على مصالحها . وكانت النتيجة الحتمية لذلك هو بروز فناني الشعب بعد إسكات صوتهم وخنق إبداعاتهم في الماضي، حتى أن غالبية الفنون قد وجدت الفرصة سانحة لها للارتباط بالفن التياترالي. فانطلق النموذج الرئيسي في الشمال، مسرحيات من أصول التقاليد الشمالية للصيد، قصيرة زمنيا وملئية بالموسيقى

الدرامية الفاعلة. هذا النوع الشمالي Ca - Csü بصورته التركيبية هذه أصبح "مسرحية مختلطة متنوعة " Mixed تقترب كثيرا في لغتها من لغة الحياة اليومية عن المسرحيات الجنوبية والتي كانت ترتبط بالقواعد والتقاليد الجامدة.

يقع العصر الذهبي Ca - Csü في البدايات حين كتب مشاهير المبدعين الصينيين أعمالهم. من بين هؤلاء Po Pu ودرامته الشهيرة -Es'ó A Vutung Fa Alatt (مطرٌ تحت شجرة الفوتنج). كما كان للدرامي Kuan Han- Csing درامات شهيرة هو الآخر كالمسرحية التي تُرجمت إلى المجرية بعنوان Tou O Ártatlan Halála És A Csao Pan-Er (موت Tou O البرئ و Csao Pan-Er)، ودراما الملاك المُسعف المُنقذ، ثم الدرامي Vang Si-Fu صاحب الإعداد الشهير الأول لدرامة عنوانها (الحجرة الفريية). بعد عام ١٢٨٠ انطلقت موجة المسرحيات الجميلة، يكتب Ma Cse- Jüan دراما (خريف في قصر هان) Csien - Palotában ، وكتب الدرامي Cseng Te- Hui مسرحية - Csien Nü Leke El Hagya Testét (روح Csien - Nü تغادر جسده). مؤخرا في عصر Ming- Kori تُصنّف الخطوط الرئيسية في أعمال Ca-Csü على الموضوعات التالية:

١ - آلهات تظهرن في صورة الإنسان.

٢ - نُسَاك Hermits.

٣- قياصرة وموظفون إداريون .

٤ - رجال مخلصون وشهداء .

٥ - رجال أنقياء السريرة ومخلصون أمناء .

٦ - خونة مكشوفون .

٧ - يتامى ومنفيون .

٨ - أزواج من العشاق .

٩ - فرسان سكارى ومحاربون .

١٠ - وداع حزين، ولقاء سعيد .

١١ - محظيات بلاطات، مومسات يتردد عليهن الأغنياء .

١٢ - بوذيون وديانات أخرى وآلهة .

يظهر من قائمة الموضوعات أن ثمانية منها موضوعات تاريخية أو أنها تتعلق بالاجتماعيات الجادة. أما ثلاثة موضوعات أخرى فهي تناقش فكرة الحب والفرام. إلى جانب موضوعين يتعلقان بالمقدسات والعبادات والآلهات بالتبادل. ثم موضوع واحد ووحيد " البوذيون وديانات أخرى وآلهة ". من هذه التصنيفة تتعكس الديانة التي تعكس كما كان يُعرف باسم الخلاصية عقيدة الخلاصيين

Universalism* . في القرن الثالث عشر الميلادي يكتبُ Ca- Csü درامة بعنوان Lan Kaihe عن حياة الفرق المسرحية ومنها نعرف أنَّ أعضاء الفرقة المسرحية يُقسمون الإيراد فيما بينهم، وأن عروضهم غير مسموح بارتياحها والدخول إليها للمشاهدة إلا " للموظفين والرجال الموثوق بهم في المدينة وكبار رجال الدولة بغرض التسلية والترفيه" (٤).

بعد قرن واحد من الزمان للحكم المنغولي يمكن القول بوجود حياة مسرحية في الصين. ففي عصر سلالة Ming الجديد وقيصرته من عام ١٣٦٨ وحتى ١٦٤٣ ميلادية الذين تتابعوا على عرش الصين نجد رغبتهم وحماسهم للأنواع الدرامية خاصة الأنواع التي تتناسب مع تسلياتهم والترفيه عنهم وتُرضى الذوق الفني عندهم. لكنهم - القياصرة - في الوقت نفسه وقفوا في مواجهة الدرامات التي تشير أو تنتقد شيئاً أو حالة من حالات المجتمع، وكذا وقفوا - وبشدة - في مواجهة كل ما يتطرق إلى الإشارة أو التلميح بالقصور أو الخلل الاجتماعي. وصل الأمر إلى المنع لبعض المسرحيات والذي أُطلق عليه مصطلح (Csia - Tou) Ca-Csü والذي واجه الموضوعات السياسية في مسرحيات معادية للقيصرية "Trónusdarabok". يصدر تشريع برقم ١٤١١ يُعلن محاسبة وعقاباً لكل من لديه درامات أو مسرحيات بها ألفاظ معادية. فإذا لم يُسلم الكاتب ما في حوزته من هذا النوع من الدرامات (المؤذي) في ظرف خمسة أيام تمت إبادة عائلته

* Universalism الخلاصية، الخلاص هو أحد أفراد الكنيسة البروتستانتية، تقول الخلاصية بأن جميع الناس سينعمون آخر الأمر بالخلاص.

Destruction . انتقلت الصورة الصعبة إلى مناطق الجنوب وخسر الإبداع الفني كثيرا، مع أن Ca- Csü قد استمر في كتابة الدراما غير أنه غير كثيرًا من فكره متجها ناحية نوع Csu-an-Csi (الموضوعات الخاصة في التاريخ). في هذا العصر الانتقال يصبغ الدرامي Kao Ming (١٣٠٥ - ٩ ١٣٥٩) ميلادية والذي لا تزال مسرحيته Pi - Pa - Csi (تاريخ آله العود) A Lant Története تُعرض في الصين لبطل عالم شاب يختلف مع زوجتيه الاثنتين ويُصبح العود هو صاحب وسبيل العودة إلى الهدوء والسكينة لحياة الشاب. تتقدم المسرحيات في سبيل الارتقاء بالنوع الدرامي حتى تصل الفصول في المسرحية الواحدة إلى عشرة فصول. أطلق على هذا النوع المتقدم من المسرحيات مصطلح Nan Hszi ("مسرحيات الجنوب") مع بقاء المصطلح السابق القديم - على مسرحيات الجنوب- سائدا هو الآخر. اتسعت الديالوجات في النوع الجديد لتشمل العلاقات الاجتماعية اليومية السائدة والمتداولة بين الناس، وأحيانا باستعمال اللغة "العامية الدراجة Slang". تحرّك البناء الموسيقي في النوع الجديد إلى القمة: في الفصل الواحد يصدح عالم الأغنيات في تغيرات وتوزيعات وريثمات مختلفة. لم يتوقف الأمر عند سماع أغنية فردية (سولو) بل مجموعات غنائية لعدد كبير من المغنيات وأحيانا من كورس غنائي.

أما الأدوار التمثيلية فتتقسم إلى أربعة مستويات: Seng (الشاب)، Tan (الدور النسائي)، Csing (الشخصية الكاراكتر)، Csou (الكوميدي). وحسب تفسير لدراسة إتيمولوجية * Etymology فإن شخصية Csou تعني أصلا

* Etymology الإيتيمولوجيا هي بسط وتحليل لأصل لفظة ما وتاريخها.. أي دراسة تُعنى بأصول الكلمات وأزمانها وتواريخها.

للغة "Csúfot" بمعنى السخرية والاستهزاء، لأن قناعها كان جروتسكيا بشعاً^(٥).

بدءاً من القرن السادس عشر الميلادي تجسد الموسيقى تكوين النماذج بحيث تكون لها الأولوية في العروض المسرحية. يشرح هذا التجسيد ثلاثة تيارات موسيقية تتطور بعد ذلك في ناحية Csiangszu وفي حي Kunsan. في البداية استعمل مصطلح Kun- Csü على الموسيقى المختارة للمسرحيات الدرامية: كان أول موسيقييها المبدعين الممثل والموسيقى Liang Csen- Jüt الذي كان كاتباً درامياً أيضاً لمسرحيات (تاريخ الحجاب Veil، Csiangtung Hócsalán، Po-Lung Versei (أشعار Po- Lung). كتب زميل عصره Tang Hszien - Cu درامة Bazarózsallugás التي مثلت لعدة قرون فيما بعد. تكونت في عصر Ming فرقتان مسرحيتان مختلفتي الطابع. الأولى من السادة الكبار والتجار الأثرياء. والثانية يمكن اعتبارها فرقة مسرحية " محايدة مستقلة " لأنها اعتمدت على رأس مالها الخاص وعلى احتراف التمثيل وكذا على الإيرادات التي آلت إليها من شباك التذاكر.

تطورت ونشطت الجهود النظرية في المسرح. ففي نهاية عصر Ming تظهر لأول مرة تحليلات لتاريخ المسرح ومجموعات وثائقية للنسخ المسرحية والحوارات^(٦) وقد مهد هذا وذاك إلى تنظيم الثقافة المسرحية الصينية ثم تصنيفها إلى أطوار تاريخية، وهو ما يؤكد تنظيمها ثقافياً وثائقياً عالياً.

عام ١٦٤٤ ميلادية تصل إلى الحكم سلالة Madzsus - Dinasztia وتبقى في الحكم حتى عام ١٩١١ ميلادية، وتعهد إلى البطرياركية القديمة لإعادة نظمها الماضية في البلاد. " ولإمساك بكل العلاقات " ولتغييرها إن اقتضى الأمر ذلك. الأمر الذي أدى إلى تقوية السوابق التقليدية، وهو ما أثر لعدة عقود من الزمن مستقبلا على عالم المسرحية.

في منتصف القرن الأول للحكم ظهرت مسرحيات رائعة مثل نماذج Kun-Csu على غرار مسرحيات Hung Seng (بلاط الحياة الأبدية) والتي كانت إعدادا جديدا للمسرحية السابقة (مطرٌ تحت شجرة الفوتنج)، ثم مسرحية الدرامي الصيني Kung Sang - Zsen ذات المستوى الأدبي العالي Ószibarack Virágos Legyezó (الخوف والمروحة الوردية) (المقصود مروحة اليد التي يستعملها الصينيون في الأيدي كحلية أرستقراطية - المترجم) ومع ذلك فقد كان الفساد والعنف السياسي يعلو على سطح الدرامات والمسرحيات. في القرن السابع عشر الميلادي - وفي نهايته تحديدا - لم يُنتج المسرح الا ترفيهيات وأشكال ضعيفة سطحية وباهتة. وهو ما كان محسوسا ومعروفا في بدايات القرن الثامن عشر الميلادي، فانتقل الأمر إلى فصل تام بين البلاط القيصري وما يُقدم فيه من مسرحيات، وبين نوع مسرحي شعبي آخر يحمل علامات الشعبية وسط جماهير عريضة واسعة تتوق إلى ثقافة المسرح والمسرحية^(٧).

وسط هذه الظروف يخرج أسلوب جديد للموسيقى في وسط الصين. هذه التغييرات في الأسلوب الموسيقى القادم يتأثر بها عالمُ المسرحية دون شك. وحتى النوع المسرحي السابق Kun - Csü يصبح مع الأسلوب الموسيقى الجديد " أكثر أدبية " Irodalmibb، وتصير الأغنيات المبنية على موسيقى الفلوت أكثر نعومة، وأعمق بُعدا في الرومانتيكية على يد مُقدمها Cisin Csiang (بعده مؤخرا يقود المقدمة الشهير Csing Hszi). الذي استعمل بمهارة أوتار الآلات الموسيقية ليؤكد عظمتَ الأبطال الدراميين في المسرحيات، وباستعماله مُحركات أكثر نضارة وقوة عن ذي قبل وأعظم إبهارا للأكروبات ومشاهدها وجراتها، حتى أصبح الممثل في هذه العروض المسرحية الصينية هو " مركز الثقل ". قيام الممثلين Tan بالأدوار النسائية أثار نوعا جديدا من الفُرجة ونجح في كسب الصراع المركزي الذي تقوم عليه الدراما في عدة فصول في إيبيزودية Kun- Csüvel طرف الصراع الآخر. استندت الدرامات على قصص شهيرة أُعدت في حلقات متسلسلة: (التاريخ القصصي للملكيات الثلاث) A Három Királyság (Regényes Története، ثم اختيار الحكايات الشعبية الصينية مثل (حلم الحجرة الحمراء) A Vörös Szoba Álma، أو السفر إلى الغرب Nyagati Utazás .

أثر الأسلوب الجديد بخبراته وممارساته العملية في الفرق المسرحية الريفية، والتي وُحِّدت طريقها وأفكارها بما يتناسب مع المسرحيات التي يعرضونها في القرى والكُفور^(٨).

في القرن التاسع عشر الميلادي يضمحل نوع Kun- Csü ليقفز إلى مكانه نوع آخر من المسرحيات هو Csing - Csü، والذي تعتمد أوبرا بكين "Pekingi Opera" في ريفرتوارها كدراما صينية تقليدية تحداية Traditional من الميراث.

- نماذج المسرحية الفيتنامية

منذ القرن الثاني قبل الميلاد ولمدة ألف عام تحت السلطة الصينية تقرر وجه الثقافة الفيتنامية. لكن الطبقات الشعبية الفيتنامية لم تتخلّ عن مسرحياتها الخاصة التي عبّرت عن خصوصيتها، لم تتخلّى عنها يوما من الأيام. Hat Cseo (ومعناها في المقطع الأول "مسرحية" = Hat، والمقطع الثاني Cseo يعني ساتيرية، ساخرة). أقام الفيتناميون عروضهم السحيقة باللغة القدم على شاطئ دلتا النهر الأحمر Vörös - Folyó بمناسبة انتهاء العمال الزراعيين من الحصاد. وإلى جانب النقد الاجتماعي في تلك المسرحيات لم تغبّ الفضائل الإيجابية للعمل وللمثاليات عن الكلمة والحوار في المسرح: فكلّما وعبارات مثل الوطنية وحُب الوطن Patriotism، احترام الطفل، والإخلاص والتفاني في الحياة الزوجية كلها عبارات ارتبطت بقصص وحكايات الأرض والتربة وكذا بالحكايات الفلكلورية الشعبية. فإذا ما ورد في النص المسرحي اسم شخصية أجنبية فإنهم

كانوا يُحوّلون الشخصية ومواقفها إلى (الفيتنامية) أي إكسابها الروح والصورة بل والسلوك الفيتنامي الوطني. بقي مؤلفو الدرامات الفيتنامية مجهولين، بينما جرت العروض باللغة الشعبية العامة كل مساء على مدار الأسبوع. ظلت درامات الفلاحين داخل أشكالها التقليدية القديمة سواء في إعداد العرض أو أجزاء ومشاهد العمل أو جمع الحصاد. لكن الأجزاء الجنوبية من فيتنام والتي حكمتها سلالة Nguyen - Dinastia - Nguyen لم تسمح بأي تطوير لهذه الأشكال المسرحية التقليدية، بينما منعت السلطات الحاكمة في الشمال - Trinh Dinastia كل احتفالات أو عروض مسرحية بالمدن^(٩).

أما فيما بعد ذلك من عهود، ففي عهد Hat Cseo تعود الأمور على الوراء. فالمعلومات والبيانات عن نموذج المسرحية الفيتنامية الثاني - والهام أيضا - أنه بدأ في عصر الملك Tran Nan Thon (الذي حكم بين أعوام ١٢٧٩، ١٢٩٣ ميلادية)، والذي أصدر مرسوما ملكيا يتبنّاه الممثل الصيني Li juen ki عارضاً نوعاً جديداً مبتكر من المسرحية عُرف باسم Ca- Csü. هذا النوع من الترفيه " الصيني - الفيتنامي " Kinai - Vietnami كان الموضة الوحيدة والفريدة بين "علية وكبار القوم". استمد النوع الترفيهي موضوعاته ومصادره بل وأبطاله من التاريخ الصيني وصفحاته حتى تحوّل إلى تسمية أخرى حين أصبح اسمه Hat Tuong بمعنى (" لعبة مسرحية كلاسيكية "). لغة الشكل الدرامي كانت متوافقة بل هي متطابقة Identical (أي ليست هناك فروق بين اللغتين الصينية والفيتنامية - المترجم). لقد وصل رُقى اللغة الدرامية ما بين القرنين السادس

عشر والسابع عشر الميلاديين إلى مستوى رفيع بفضل الكاتب الدرامي Dao Du Tu الذي افتخر به آنذاك كثير من علماء اللغات والآداب^(١٠).

تكشف البحوث العلمية الفنية الأخيرة وبتحديد التواريخ الدقيقة عن مسرحيات عرائسية مائية (Mua roi Nuoc) جرت عام ١١٢١ ميلادية وهو ما تؤكد سجلات الوثائق الفيتنامية أيضا. على جانب إحدى البحيرات الصغيرة يبنون جدارا من القرميد Brick يُطلق عليه " المعبد المائي " Nua Thuj Dinh تغطي فتحته ستارة من البامبو - الخيزران Bamboo* . يدفعون عروسة بعد أخرى بأحد أعواد البامبو الطويلة لتقوم شخصيات العرائس لاعبةً متحركة في الماء ومن بين العرائس شخصيات المهرجين والمضحكين العرائسية. يضع - Thêu T الحوار لمسرحية العرائس هذه والذي تتفاعل معه الجماهير أثناء الألعاب العرائسية وتوالي المشاهد إثر بعضها البعض. يحوى الريبيرتوار لهذه العروض العرائسية أكثر من (٢٠٠) مائتي مشهد عرائسي. لكن أكثرها درامية كان للأبطال المحاربين ضد حكم القيصر Han^(١١).

* الخيزران Bamboo نبات من فصيلة النجيليات تتخذ أعواده عصيًا ويستخدم في البناء وكستارة فاصلة عن مناظر أو أماكن أخرى.

- المسرحيات التقليدية الكورية

يتوطّن صيادو الأسماك من Tunguz في كوريا منذ العصر الحجري (وهي الأراضي الكورية اليوم). وبحسب روايات الباحثين فإن لغة البلاد أصلها اللغة الألتائية Altaic^{*}. ومن زاوية التاريخ المسرحي فإن كوريا منطقة تحمل خصائص متفردة عن مناطق أو بلاد أخرى لأنها تتعامل على نطاق واسع وعريض مع الأصول الشامانية قبل عصور التياترالية. حملت الأعياد والاحتفالات علامات ودلالات شامانية (أعياد : Madzsigut, Szebuk, Hanbucskhum وهو ما معناه أعياد تحية الطبول، رقصات الفجر، احترامات نحو السماء)، والتي كانت تحتفل فيها كوريا بهذه الأعياد سنويا وفي انتظام عبر آلاف السنين. كانت ضمن الاحتفالات مسرحية^١ Ogvande والتي يقدم فيها خمسة من الممثلين صورة لعالم الشامانية ترمز إلى أراضي العالم الخمسة (القارات على ما أظن - المترجم). في الشهر الأول ما بين ٢، ١٥ من أيام الشهر يعرضون Hah'ót طقسيات تعبيراً عن حراسة شعبية من الشعب في مواجهة الشرور. يقوم عجائز القرية من الرجال الشيوخ بهذه المهمة على أكتافهم ويتقدم

* متعلقة بجبال ألطاي: Altai في آسيا الوسطى. واللغة الألتائية تعود إلى أسرة من اللغات تنظم التركية والمنشورية والمغولية- المترجم.

أكبرهم سنًا يُقدم (١٦) ستة عشر راقصًا يحملون الأقنعة على الوجوه. الحوار المرافق عادة ما كان نقدا اجتماعيا للأحوال في القرية مكان التمثيل. حوار يهاجم بابوات الديانة البوذية. تحكّمت المسابقات الطقسية في النظرة الشامانية السحرية وكذلك في فرض القناع على الراقصين، ولكل قناع لونه وإشاراته ورموزه، أي في مستويات مختلفة ينم عنها. فلون القناع يرمز إلى الأماكن والأجزاء الخمسة من العالم. الأزرق يرمز إلى الشرق، واللون الأحمر للقناع هو الجنوب، أما الأبيض فهو يشير إلى الغرب، والأسود إلى الشمال، أما الأماكن الوسطى فلها القناع الأبيض. لهذا عرفوا وعرفوا الممارك التي تحدث بالشتاء أو بالصيف بلبس وارتداء قناع أحمر أو آخر أسود للمحاربين في هذه الممارك^(١٢). بالاستطاعة تعقب الممارسات الشامانية... مظاهرها وحالاتها وأشكالها وصورها Phases في الترفيه الرسمي الذي كانت تظهر فيه في الشكل المسرحي. جابت فرق مسرحية جوّالة القرى الكورية عُرفت باسم Namszadangnak أعضاؤها محسوبون على رتبة اجتماعية متدنية واطئة Low، يطلق على أسماء الممثلين المصطلح الكوري Kvande. فرقة التمثيل تُسمى Gut- Csung - Pének ("مقدمو الطقوس الشامانية"). ولما كانت الفرقة وممثلوها قد انصرفوا عن العبادة والوظيفة الدينية وأعطوا بل وسلّموا رؤوسهم إلى التجوال هنا وهناك، فإنهم يستحقون تهمة الخروج عن المجتمع. حظيت فرق هواة للتمثيل بحظ أكبر من حظ الفرق الجوّالة مثل فرقة الهواة Kollippe التي اعتادت الاشتراك في احتفالات الأعياد الشامانية (التي سبق الإشارة إليها - المترجم). أما الملك فقد

أقام احتفالات ملكية خاصة بالبلاط أطلق عليها Csojongmu - قدمها عرضاً في اليوم الأخير من السنة خمسة من الشبان في هيئة كورال لبس كل واحد فيهم لونا من الألوان الخمسة العالمية.

ييزغ اسم الكوري Szande مع المسرحية الكورية منذ القرن الثاني عشر الميلادي عندما انتقل التأثير الصيني من بلاط Nariji إلى الشكل الأكثر درامية، وإلى الدراما الراقصة بالأقنعة. وساعتها عُرف اسم Szande Csapkuk. عام ١٦٣٤ ميلادية تُلغى الاحتفالات الملكية كما يُضيقُ الخناق على درامات الرقص بالأقنعة في الريف الكوري وهناك تتغير أشكال المسرحيات لتصبح حاملة لعنصر (الشعبية)، ولتستمر حتى يومنا هذا درامات تحوّلت من عناصر وطقسيات الشامانية إلى إبراز شخصيات رمزية، ومن بعدها تظهر نماذج أخرى لشخصيات اجتماعية واقعية مثل القسيس، المربية، الخادم، البطل الشاب، الزوج، الخيلة، المحظية Cuncubine.

كان من الطبيعي أن تختلط الأمور المسرحية ببعضها البعض، وبين القدسية والبروفانية (والأخيرة تُجَدَّف وتُدنس حُرمة المقدسات - المترجم). ثم يأتي القرن الثامن عشر الميلادي بنوع مسرحي (أكثر بساطة من ذي قبل) تُولد نماذج مسرحية لدramات من شخصيتين اثنتين فقط هما (قاصٌّ وموسيقى) Phanszori^(١٣).

ثم عودة إلى الماضي السحيق، وإلى مناقشات ومناظرات حول المسرحية العرائسية الكورية Kuktugakszi. الاسم للعرائس مُستوحى أو هو منقول أو

مأخوذ من الاسم الصيني (Kuo Tu) الألتائي _ Altai " Gnome "
(الخُرَافي الذي يحرس كنوز باطن الأرض) ، Pupos (الأحدب ذو الظهر والمُسَنَّم
(Humpback) ، Törpe القِرزم - Dwarf . من حوارات هذه الشخصيات نتعرف
على طلعتهم وسيمائهم، وكذا من أقنعتهم الجروتسكية المنفولية Godo Ocín . قد
يعود انتقال الشكل العرائسي لهذه الدرامات إلى داخل مناطق آسيوية، أو إلى
لاعبي العرائس المتجولين القادمين من شمال الهند، ثم انطلقت العرائس من هنا
هائلة سائحة إلى اليابان كما بدت في عروض لاعبي العرائس Kugucu .
تتحرك العرائس الكورية بواسطة اللاعبين من الأسفل . العروسة ما بين ٣٠ ، ٩٠
سنتيمتر، البطل فيها اسمه Pak Cshomdzsi أحيانا ما يكون اسمه عنوانا
للمسرحية العرائسية - معه زوجته Kuktugaszki . عبر ثمانية مشاهد في
العرض الواحد تُبرز المسرحية حياة عليّة القوم، الفساد الأخلاقي للكهنة
Corruption، حياة الأسر، وتعقيدات المثلث الأسرى . عرف المسرح الكوري
المسرحية العرائسية الصامتة بوذية الأصل Manszokcsung التي تعرض
شخصيته كاهن بين أربعة شخصيات حيوانية يتصارعان مع بعضهما البعض
أثناء رقص في المنظر المسرحي . وفي وسط خشبة المسرح تتدلى لمبة غاز ترمز
إلى تصديق العامة " لفضائل البوذية " ^(١٤) .

- الاطوار التاريخية

للمسرحية اليابانية

في العصر الحجري الجديد - المتأخر.. عصر Dzsómon عصر اللقطة والجمع Gleanings للأسماك وصيد الحيوانات، يعكس ما يُعثر عليه اليوم في جزيرة هو كأي دو Hokkaido في احتفالات الدب Ijomante Macuri أو احتفال ناحية هونسو Honsu في الشمال الشرقي " برقصة الأيل " Sisi - Odori - Szarvastánc وفيها ثمانية من قرن الوعل تعلو على سطح أقنعة الأيل أثناء الرقص: تمر الرقصات على نور الصباح، وعلى نور ضوء القمر ثم على أضواء النجوم. بعدها يُظهر الرقص حياة الأيل ومعها طقسيات يابانية غير معروفة في أماكن أخرى.

في عصر Jajoi عندما عرف اليابانيون الحديد والنحاس - عند بدايات السنة الميلادية الأولى - كانت بداية علاقة الزراع بالعادات التياترالية قد بدأت في التكوّن مع زمن جمع حصاد محصول الأرز. بهذه المناسبة أُعدت حِزَمٌ من الأرز على هيئة طرود في كل أنحاء ومدن اليابان. وما بين ١١، ١٥ من شهر يناير يمثلون رحلة الأرز من البذر إلى الحصاد مارّين على العمل الزراعي بمراحله

المختلفة في طقسيات رائعة. فهذا النبات (الأرز) المصدر المهم للطعام عندهم يلعب دورا هاما في الطقسيات كما هو في الحياة، فكل أماكن البلاد تحتمي فيه بزراعته حتى أبعد الأجزاء الشمالية من اليابان: تجرى الاحتفالات في مكان محدد بإشعال النار في أعواد شجرة التتوب Fir Tree بدلا من إشعالها في نبتة الأرز الصغيرة. وهنا " يُمثل " الإشعال دور " الأرز ". تحفظ صُحائف التاريخ القديم والحديث الكفاح الزراعي الطويل والتاريخي على تشعب الأغصان ورعاية مراحل النمو، وكذا المعاناة طوال حقبات الزراعة وأزمانها، والتي تحفظها الاحتفالات المسرحية curuga : والتي يظهر فيها: Ebiszu اله الصيد، Daikoku اله الزراعة تمثله شخصية بحالة التقمص بالقناع . يسير الالهان في مسيرة، بعدها تتبع مباراة (شدّ الحبل) Rope - Pulling بينهما . وتستمر المنافسة والمباراة، والكاسب هو من سيضمن سنة سعيدة قادمة وإنتاجا زراعيًا للشعب. لا تزال هذه الصور قائمة حتى أيامنا هذه بارزة في " رقصة الاله " Kagura التي توطدت مستقرة منذ حُكم قبائل Jamato .. أي أن هذه الصور تبدو معروفة لليابانيين منذ القرن الرابع قبل الميلاد تماما كما هي مشاهدة اليوم في العصر الحديث في البلاطات المقدسة في طوكيو، وفي فن البانتومايم Szato - Pantomimic Kagura (بمصاحبة الفلوت القديم والطبول وأزياء باهرة للعيون وقناع خشبي تصعد في الاحتفالات الطقسية إيبيزوديات أسطورية خيالية Mythical) (١٥).

ذكريات أعياد الحصاد الإنتاجية هذه تحفظها قصص المسرحيات والرقصات، ومنها قصة غضب الهة الصباح والتي جلست حزينة في كهفها مختبئة لا تريد نشر نور الصباح. لكن أحدا يخدعها فترمى آلهة أقل رتبة (نصف آلهة كما يُقال عند الأغريق القدامى - المترجم) ترمى بملابسها لترقص عارية أمامها بينما بقية الآلهة يضحكون ويقهقهون. ولهذا فقد تحركت آلهة الصباح لترى الرقص أو لتُتصت إلى الضحكات، فتخرج من عزلة الاختباء التي ارتضتها لنفسها في البداية. تنتمي إلى هذه القصة الخيالية الخرافية أقدم أشكال الرقص Gigaku والتي بحسب التسجيلات التاريخية عام ٦١٢ ميلادية أتى بها من كوريا شاب اسمه Mimasi (ميماسي). وفي نارا Nara التي كانت وقتئذ مركز البلاد الرئيسي للديانة والسياسة يحفظون اليوم (٢٣٠) مائتين وثلاثين قناعا لرقصة Gigaku (كان يستعملها الراقصون أثناء الرقص) بينها أقنعة جنوب آسيا ذات اللون المُظلم (لشخصيات المرأة اللصة، شخصية الفالوس Phallus آلة الرجل) والتي تحكي قصة رجل قوي يُدعى Rikisi والذي بقوته الخارقة يُنجي بنات صينيات (١) (١٦).

وصلت البوذية إلى اليابان في القرن السادس الميلادي. في البداية اعتنقتها السلطات الحاكمة وطبقاتها "كموضة" من الموضات، ودخلت معها Gagaku ("الموسيقى الناعمة") Finom Muzsika - Delicate Music وتنتمي إليها ("موسيقى الرقص") Tanc - Zene. مواد هذه الموسيقىات بعضها قادم من وسط آسيا، والصين، والهند (وهم الراقصون الذي يُطلق عليهم "يساريون" ذوو الملابس الحمراء)، والبعض الآخر من الموسيقى أتى من كوريا ومنشوريا (صاحبو الملابس الخضراء "الراقصون اليمينيون". (أشار "الجانب" Side سواء كان

يمينيا أم يساريا إلى تحديد خطوات الرقص على خشبة المسرح بطريقة توحى
بالجانب الأيديولوجي للراقصين. حمل راقصو Bugaku أقنعة تجريدية
Abstract في الرقص الإيمائي (وكان الحداثة - الحداثة تعوم في حمام شمس،
وأحيانا ما يكون التعبير الإيمائي عن رقصة الرُمح Spear - Dance، أو بما يوحي
بأن الاله يهزم أعداءه).

من ناحيتنا ومن زاوية البحث العلمي نتوقف أمام شخصية الراقص الذي
يبقى داخل إطار " الرقص اليساري ". فآسيا الوسطى تبرز الشامان الهوني*
Hun Saman في القرن الخامس الميلادي وقد التفت حول ذراعه أفعى ساحرة
تخلّب اللب Bewitch يصحب الطبول الرقص. لكن هذا الرقص اليساري
يتراجع إلى الوراء بمرور الزمن، ومع ذلك فتبقى منه ثلاث ثيمات حركية تؤثر في
نوع (النو) - الياباني فيما بعد^(١٧).

كما يعود أصل " الموسيقى المختلطة المتنوعة " Vegyes Muzsika - Mixed
Music " إلى الصين والتي كانت مخصصة لتسلّيات البلاط القيصري وعُرفت
باسم Szangakunak كشكل راقٍ المستوى (" موسيقى القرد ")، والتي لم تكن
أكثر من حركات إيمائية تقوم على الموسيقى المرحّة. إلى جانب هذه الموسيقى
كانت هناك أنواع موسيقية أخرى أهمها (" موسيقى الحقول ") Mezei
Muzsika - Dengaku التي تطورت بين الشعب حتى كادت تدخل إلى عالم
الاحتراف. تتبارى فرق موسيقى الحقول بين بعضها البعض. توسعت حتى وصلت

* Hun الهون هم الشعب المغولي المترحّل الذي سيطر على أجزاء كبيرة من أوروبا الوسطى
والشرقية بقيادة أتيلّا Atila حوالي عام ٤٥٠ بعد الميلاد - المترجم .

إلى Za ("فرق " مسرحية "). هذه الفرق الموسيقية - المسرحية دأبت على إقامة وإحياء عروض في قصور السادة والأثرياء، وارتفع شأنها في العمل الفني بعد ذلك حين انضم إليها عدد من كبار الممثلين: Iccsu وتلاميذه في فن التمثيل الممثلان الشهيران Kiami, Inuo ، كما برز نوع مسرحي شعبي آخر هو Szarugaku . تشهد على هذا الازدهار كتابات كورية في مذكرات Fudzsivara No Akikira ، وكذلك البيانات والمعلومات عن مسرحيات وعروض Szarugaku وزمن انتشارها حتى قبل أعوام ١٠٦٦ ميلادية مثل حكايات عن الكاهن Fukko يشحذ الملابس مُستجدياً، وعن الكاهنة Mjotaka التي تبحث عن قِمَاطٍ لطفلها Swaddling Clothes . وعندما قام عمدة القرية بزيارته الأولى للمدينة عرضوا له عدة مشاهد كوميدية كتحية ريفية لاستقباله ^(١٨) .

جاء القرن الرابع عشر الميلادي - وفي بداياته - بتعبيرات في السلطة الحاكمة. تضعُف قوة القيصر "Tenno" ويمسك بالسلطة أقوى سادة كبار القوم (حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي) المدعو Sōgun . وعندما استقر القادم من أسيجاكَا Asigaka سُوْجُنْ تسلم السلطة يوشيميكو Josimicu ، واستورد من الصين الموسيقى البوذية للاستماع إليها في بلاطه وبقية قصور السادة الكبار. استطاعت هذه الموسيقى بتأثيراتها " الفنية " أن تُفجّر عدة نوعيات فنية أخرى وبخاصة في فروع المسرحية. شاهد Josimicu عرضاً مُقدساً ريفياً لنوع (سبق الإشارة إليه) Szarugak للراقص Kanami Kijocugut (١٣٣٣ - ١٣٨٤م) فأخذه معه بعد العرض إلى قصره. هكذا استطاع كانامي

Kanami إعادة إصلاح الشكل المسرحي.. هذه الاصلاحات التي انبثقت منها مسرحيات النو، والتي أُطلق عليها وقتئذ Szarugaku- No إضافة إلى إقحام إنترلود فيها Kjogen . حوّر كانامي من رقص Kuszemai لتُناسب Kouta ("الأغنية الصغيرة") Kis Dallam، كما استعمل نظريات الأثرام (جَمْع ريثم) Kovaka التي كانت شائعة في عروض الغناء في العصور الوسطى وصبّ كل هذه التعديلات والتحويلات الفنية في عروض Szarugak، Dengaku. والنوع الأخير Dengaku سبق الإشارة إليه والذي تعلم الإبداع فيه كانامي وولده من Iccsu . فعندما غادر Sógun السلطة كان Zeami Motokijo في الثانية عشرة من عمره (١٣٦٣ - ١٤٤٣ م)^(١٩).

امتدت درامات النو طولا وعرضا. وحفظ لها التاريخ أكثر من ألفين من المسرحيات (٢٠٠٠) لكن بعض هذه المسرحيات لم يصعد على خشبة المسرح تمثيلا. في زمننا المعاصر الآن لا تُمثل من درامات النو إلا (١٦٠) مائة وستين درامة نو يابانية. من بينها عشرة درامات من تأليف كانامي، (١١٤) ومائة وأربعة عشر دراما لزيامي Zeami. أما أشهر كُتاب النو فيما بعد فيبرز من بينهم موتوماسا Motomasza الذي توفي عام ١٤٦٨ ميلادية تاركا خمس درامات من النو، ثم الدرامي كودجيرو Kodzsiro وحصته من درامات النو بلغت (١٣) ثلاثة عشر مسرحية، وزانتشيكو Zencsiku الذي كتب (١٦) ستة عشر دراما لنوع النو.

أكمل زيامي الشكل الدرامي النهائي والأخير لمسرحية النو، والذي ترك وصية
أسرية سرية حوالي عام ١٤٤٠ ميلادية لولده. هذه الوصية التعليمية Kadenso
تحمل عنوان: ("كتاب الإهداء الوردى " A virág Átadásának Könyve، يشير
تعبير " الوردى " في رمزية إلى لفظة Zen التي تعنى تعليم الأفكار والتصورات
Idea, Conceptions"). يُضيف زيامي أساسين موسيقيين إلى التقنيات. الأول
هو Júgen والذي يضع الجمال مختبئاً متوارياً لفترة تحت السطح في العروض
والذي بظهوره في لحظات معينة يشهد التأثير الفني. أما الأساس الثاني فهو
"لا يتعلق بجماليات اللحظة الحديثة " في العرض المسرحي، لأن الأساس
والجوهر في الحدث لا في الجماليات من حوله. فمن وجهة نظر زيامي أن
الأساس الأول " Júgen إذا كان موجوداً في العرض المسرحي وفي صلب فن
الكتابة الدرامية قبلاً، فإن أدواراً ثلاثة كافية لاكتمال المسرحية والعرض معاً ".
فاللحظات غير الحديثة الخالية من الأحداث والفارغة منها قد تنحاز لها
الجماهير إعجاباً، لكن هذا الانحياز أو الإعجاب " يعود في الأساس إلى عمل
الممثل الذي يخدم القوة الروحية للدور بوسائل متعددة - صوتاً وإيماءً وحركة -
ليظل قابضاً على تأثير الجماهير ومسيطرًا على انتباهاتها^(٢٠).

تعدّلت الوصية التعليمية Kadenso حوالي عام ١٦٠٠ ميلادية. أما الأجزاء
الستة عشر الأصلية (١٦ جزءاً) والتي حُررت مخطوطات يدوية فقد تم
اكتشافها عالمياً عام ١٩٠٧ ميلادية. وعبر هذا التاريخ القديم فقد استقرت
درامات النو على خمسة أشكال ونماذج، يلبس في كل أشكالها البطل القناع، كما

يخدم المكان Site الوظائف الدرامية لمسرحية النو على الوجه التالي:

- المكان أو الموقع Site يخلق الاله Create.

- المكان يخلق المحاربين (أبطال حروف القوميات Minamoto, Taira)

- المكان يلتقط ويظهر شخصية الفتاة الشابة.

- كما يخلق الشخصيات " المجنونة " (من الرجال ، والنساء ، المتزمتون، وشخصيات كثيرة أخرى لا ترتدي أو تحمل القناع).

- والمكان أخيرا، هو إبداع طبيعي Natural Creation، فوق العفاريت والشياطين والأرواح الحارسة Demons.

بصفة خاصة تُعرض مسرحية Okina في بداية كل عام. وهي عبارة عن طقوس صارمة قاسية rigid تقدم الشكر وتلتمس التضحية في صورة الرقص تصحبها موسيقى Jokjokut، وفُلُوت، وثلاثة طبول يدوية (يجرى عزف الطبول باليد البشرية - المترجم). تتقاسم البطولة شخصيتين هما: Site, Vaki ومعهما دور واحد Kiógen الذي يحمل السيف على الدوام ويُجيد التجديف، وهو في مستوى خادمت المنازل في الطاعة والخدمات. دوره يقع بين جُزأي مسرحية النو No - Play عندما تُغير Site ملابسها لينبرى Kjógen بلغة بسيطة متوسطة ومفهومة ليقوم بتعريف المسرحية. كل الأدوار يضطلع بها الرجال. يُبنى نموذج دراماتورجيا المسرحية على النحو التالي: في الجزء الأول يتقابل Vaki في

الطريق " مع شخصية ثانية هي (Site) ويتبادل الحديث معها. يظهر في الجزء الثاني من المسرحية جديد. هذا الجديد يتمحور في: إذا كانت الشخصية التي تقابل معها Vaki ليست على قيد الحياة أو أنها شخصية من خيال الأحلام، فإن اللقاء والمقابلة تخلق رقصة للذكرى. تؤيد التقاليد التاريخية أن أربعة من كُبريات المدارس كانت تُعلم مناهج درامات النو أنشأها كانامي واسم آخر كان إلى جانبه Kanze . وإلى جانبهما عملت مدرستان آخرتان Hóso , Komparu و Kongó .

في بدايات القرن السابع عشر الميلادي ظهرت مدارس أخرى لتعليم تيار عُرف باسم Kita . تعددت المدارس الفنية في اليابان التي أخذت على عاتقها تعليم هذه التيارات الفنية Site, Vaki, Kjogen في تركيز على الأدوار التمثيلية والموسيقيين. ظهر العرض المسرحي النو حاملا علامات خاصة على خشبة المسرح: الأشجار على الخشبة من الفصيلة الصنوبرية - خشب السرو Cypress ثم يجئ (تلميع) الأشجار بزيوت شجر الصنوبر. تظهر (مشاية) مَمَرٌ أو رُواق Corridor تمتد من حجرات ملابس الممثلين حتى خشبة المسرح التي أطلق عليها Hasigakari. يجلس الموسيقيون أمام الحائط الخلفي الذي يقع في عمق خشبة المسرح. أما الكورس فإنه يتخذ مكانه في الجانب الأيمن فوق خشبة المسرح. والكل يظهر علانية أمام الجمهور. شخصية Site هي التي تحمل وحدها القناع. يجرى العرض من بدايته إلى نهايته مؤسلبا Stylize (أي يجرى على أسلوب مُعين - المترجم)، متباطئا Lassított - بطريقة Slow - Motion، وفي تمسك بالعرف والتقاليد والقواعد المقررة له Conventional.

ومع أن المسرحية النو بدأت في الأصل حاملة لعنصر الشعبية في رقصاتها، إلا أن النو بدت وكأنها تَخُص نفسها بالخصائص الأرستقراطية . ففي عصر Tokugava منعوا دخول أعضاء ومواطني الطبقة الوسطى من مشاهدة عروض النو، وعاقبوا بكل شدة عروض المناسبات أو الأعياد التي تجاوزت سرا هذا المُنْع^(٢١) . لم يكن Kjógen دورا مسرحيا فقط، بل كان نظاما إنترلوديا للمسرحيات. ولما كانت المستويات الخمسة تظهر في كل عرض من عروض النو (أو الأماكن الخمسة التي سبق الحديث عنها) حاملة إلى الدراما القلق والضغط النفسية وكذا التواني والتراخي Slack فإن عمل الإنترلود Kjógen كان هو الحلول لكل هذه العلامات. وهنا خرج نموذجان في النو. النموذج الأول يتكون من بطلين: السيد، والخادم. أما النموذج الثاني فقد أبرز باروديا - النو - No Parody كمحاكاة تهكمية ساخرة لموضوعات تعرفها جماهير النظارة فيحدث حينئذ وبكل بساطة وسهولة كلٌ من الأثر الدرامي. لا يرتدي الممثلون أية أقنعة على الإطلاق، وليست هناك موسيقى مصاحبة، ولا كورس كذلك. تركيز مُحدد على النثر الفارس أو البيرلسكي بما يوازي درامات الفارس في أوروبا^(٢٢) . وبما أن درامات النو أصبحت أخيرا تتمتع بالامتياز Privileged فإنها قد أوسعت من المجال عريضا لدخول أنواع مسرحية اجتماعية أخرى تطرح عدیدا من النماذج المسرحية التي تشتغل على قضايا وأهميات المجتمع الياباني. ولقد قدمت النماذج الجديدة التي أتت مستقبلا: Kabuki، ننجيو - سيبائي Ningjó Sibai ثم بعدهما مؤخرا نموذج المسرحية العرائسية بونراكون Bunrakun الواجبات الملقاه على عاتقهم في تجديد حياة المسرحية اليابانية والمسرح الياباني أيضا.

في عام ١٥٨٦ ميلادية وعلى المنحدر البسّط الجاف من نهر كامو Kamo القريب من كيوتو Kjóto تحقق الراقصة Okuni أوكوني انتصارا مسرحيا في عدد من عروضها التي جمعت مادتها من التراث. ولقد تآثر بأسلوبها عدد من الراقصين والراقصات والباحثين والباحثات. وتعهّد مؤلفو Kjógen لوضع الليبرتو لكتاباتها البحثية. صحب الرقصات عزف من الفلوت والطبول.

في بدايات القرن السابع عشر الميلادي عُرف نوع مسرحي باسم - Onna Kabukik (جماعات فنية من النساء فقط) ظهرت في نشاط فني ساق إلى نوع جديد من صلب وعصب الكابوكي عُرف هو الآخر باسم Kabuki - Judzso والذي أصبح كابوكي البغاء والمتاجرة بالشرف Prostitution. يصدر عام ١٦٢٩ ميلادية منعاً لهذا النوع الأخير من الكابوكي لحماية النظام الأخلاقي في اليابان. ومع ذلك فلم يندثر النوع تماما، لأن أحد متعهدي الفنون من أوساكا Ószaka جَهز فرقة باسم Kabuki - Vakasu (من شبان الكابوكي) كل أعضائها من الشباب اليافع العاطل عن العمل. في عام ١٦٥٢ ميلادية تصل التجربة الأخيرة إلى منتهاها ومصيرها بعد أن ألهب الشباب حماس الجماهير، فبدأت موجة أدوار الشباب تُصبح سارية وحتى اليوم، فأى دور مهما كانت صفاته يقوم الشباب بتمثيله وأدائه على المسرح.

وسط هذه الأنواع الدرامية اليابانية المتعددة يتكوّن جمهور قَبْلِيّ أيضا: أناس من الطبقة الوسطى (Heimin)، مواطنون من المدن (Csonin)، طبقة التجار (Sonin) وكلهم يتوافدون على العروض المسرحية.. تحمست الجماهير لطبقة الجنود أيضا. إن أول عرض كامل نعرف مؤلفه الدرامي فوكويي ياجوزيمون Fukui Jagozaemon هو: A Számkivetett Bosszúja عام ١٦٦٤ ميلادية^(٢٣). تحولت الموضوعات التاريخية إلى الأفكار الشعبية الدرامية بفعل الإعداد الدرامي Dzsidaï - Mono الذي أدخل التقنيات الجديدة على الأحداث المثيرة، وأولها إدخال تقنية الستارة الأمامية في مقدمة خشبة المسرح.

أفرزت مصادر وينايع Dzsidaï - Monok طُرُقًا أخاذاً على مسرح العرائس. عرف اليابانيون التقنيات المتعددة في مسرح العرائس منذ القرن الحادي عشر الميلادي. ولقد بدأت النهضة لهذا النوع من المسارح ساعة الحروب التي اشتعلت بين Minamoto, Taira (سبق الإشارة إليها) واستمرار عمل المغنيين الجوالين الذين كانوا يستعملون العرائس. وقد اصطحبوا - بعرائسهم - النبيلة دجوروي Dzsoruri عندما كانت تُلقى حوارها، ومنذ ذلك الوقت ويُطلق اسم Ningjódzsóruri على هذا النوع من مسرحيات العرائس. عام ١٦٣١ ميلادية ينبثق أسلوب فني جديد في ناحية Edo (إدو): مسرحيات تروى أحداث الحروب بين الفرسان تكشف عن الهياج والصخب Uproar، وتسمى هذه المسرحيات فيما بعد باسم Kinpira - Dzsóruri. في عام ١٦٨٥ ميلادية تطلب المغنية القديرة تاكاموتو جيدايو Takemoto Gidaju ولاعب العرائس يوزيدا بانزابورو Josida bunzaburo من أمهر كُتاب الحوار تشيكاماكو مونزಾಮونت Csikamacu Monzaemont (١٦٥٣-١٧٢٤م) " شيكسبير اليابان " أن يكتب لهما خصيصا

إحدى الدرامات. وبدلاً من أن يستعمل مونزامونت شيكسبير اليابان النوع التقليدي Dzsidaimonók جاء بنوع جديد يشبه موضوعات زملائه من " الكتاب الجدد " هو الدراما Szeva - Mono . ودراما Szeva - Mono هذه تستهدف حياة تجار المدن اليابانية وتعتمد البساطة لا التعقيد، وتركن إلى لغة أيام الأسبوع التي يتحدث بها العامة في الشوارع والطرق والمواصلات، ومع ذلك فإن لها خاصية الإخلاص الطبيعي Naturalistic Fidelity . أما الحب، بل والحب التراجيدي فقد كان في نقطة الارتكاز وبؤرة محور الدرامات، أحيانا ما يرد في صورة طرفى النقيض Extreme ليُخلف لنا ضحيتين (Sindzsú) تتهيان أحداث المسرحية. كان الصراع والتسابق بين النوعين مسرحيات العرائس ومسرحيات الكابوكي صراعا وتسابقا حضاريا مفعما بالحماس Enthusiastic^(٢٤) .

ورثت المسرحيات الكابوكي الأوركسترا الموسيقى لمسرحيات النو. بينما استعملت المسرحيات العرائسية Samiszennal (ثلاث آلات وترية ذات ريش معدنية أو عاجية Plectrum للْعزف بها على الأوتار Stringed Instrument) (Plucked with a Plectrum) واستكملت العرائسيات الموسيقى بطبول كبيرة صينية وآلات أخرى من آلات الطُرق. لعبت المسرحية العرائسية دورا هاما قام على أكتاف المغنيين الذين قادوا - وشاركوا في الريسيتالات الحية Recital التي جسدت في نشاط وكفاءة الأحداث الدرامية العرائسية. في القرن السابع عشر الميلادي تصل أشكال الكابوكي إلى الاستقرار والرسوخ Stability تحكمها مجموعة قوانين فنية Establishment يتبع بعدها ظهور سلالة (الممثل - الكابوكي) وهم:

I. Icsikava, Danzsúró, Szankata, todzsúró, Mizuki Tacunoszuke, Josizava Ajame. وكلهم ممثلون بارعون استطاعوا أن يحفظوا وأن يحافظوا على تقاليد المسرحية الكابوكي عبر عصور وقرون طويلة. إن أعظم (١٨) ثمانية عشر مسرحية كابوكية قد أُتفق على تسميتها Dzúhacsiban تقديرًا لتمييزها، هذا الامتياز التاريخي الذي أبقاها حتى اليوم تُمثل على مسارح قارات آسيا وأوروبا والأمريكيتين^(٢٥).

تطورت مسرحيات ومن ثم عروض الكابوكي خلال القرن الثامن عشر الميلادي بحكم استعمالها للتقنيات العصرية التي أتى بها القرن والتقدم الصناعي والتقني والآلي فيما بعد. وفي مسرح العرائس الياباني وصل حجم العروسة المسرحية إلى المتر الواحد يقوم ثلاثة من اللاعبين على تحريكها على خشبة المسرح.

- مسرحيات هندية باللغة الشعبية

منذ بداية القرن الثامن الميلادي تقوى الإرسالات الإسلامية إلى الإمارات الهندية في الشمال. فإذا ما جاءت السنة الألف كان النصر للإسلام. اندحرت مراكز الحكم الهندية وانهار عدد غير قليل من الملكيات الإقطاعية، وفقدت اللغة السنسكريتية - التي كانت لغة البلاطات والأرستقراطيين - مكانتها وخصائصها.

سمحت كل هذه الوقائع التاريخية إلى معرفة اللغة البراقريطية * Prakrit Language وكذلك إلى التعرف على اللهجات المحلية للأماكن المختلفة Dialect والتي تطورت في القرن اللاحق حتى أصبحت لغة قومية للهنود . يُسجل عالم وتاريخ المسرحية أولى علامات التغيير في " تعريفات " الجديدة وتكوّن (الكاست Caste ** خاصة في الشمال الريفي، والذين عُرفوا بمصطلح Csaranák الذين جاءوا بعد الـ Szúták القدامى. في البداية تعاملوا مع السرد والإلقاء الملحمي Epic Recite ثم تحولوا إلى الديالوج ليُقحموه في أعمالهم ومهنتهم اليومية. جرت العروض المسرحية بانتظام Natik. ففي البلاطات الملكية حيث (الحريم Harem) الزوجات والسّراري والخادמות اللواتي يجمعهن جناح واحد في القصر - المترجم) تربّت نساء راقصات. كان على العاملين في Csaranak أن يُغيروا دائماً من أماكنهم وأماكن عملهم وعروضهم حتى يضمنوا لقمة العيش. لذلك لم يستعملوا خشبة مسرح بهاراتا Bhárata ولكن آثروا التعامل مع الطبول التي تُناسب تنقلاتهم وحركة عروضهم غير المستقرة. ساعتها وفي نفس الوقت دخلت إلى الريبرتوار نوعيات درامية أشهرها Dzsátakák، إيبيزوديات غوتاما بوذا (مؤسس الديانة البوذية ٥٦٣ - ٤٨٣ ق.م - المترجم). في القرن الثاني عشر الميلادي يعرض مقدمو العروض Dzsajadéva قِصَصَ Gitagovínda

* هي إحدى أو جميع اللغات الهندية القديمة غير اللغة السنسكريتية. وهي على هذا الاعتبار تُعد من اللغات الهندية الحديثة - المترجم .

** إحدى الطوائف الاجتماعية الوراثة عند الهندوس. طبقات منفصلة على نفسها في نظام اجتماعي قوامه التمييز الطبقي المبني على أساس المنزلة الاجتماعية أو الثروة - المترجم.

والتي تُبرز حكاية الحب بين كريشنا ورادّها Krisna - Radha على الأرض. بعدهم واغترابهم عن بعضهم البعض ثم تلاقيهما وتصالحهما أخيرا. تعود إبيزوديات مهابهاراتا Mahábhārata إلى الظهور خاصة التي تحمل اسم Bhagavad - Gita والتي لعب دور البطولة فيها أردجونا Ardzuna.

بعد الغزو المنغولي - المنغولي Mongol , Mogul تتكون حكومة مغولية تعيش عصرها الذهبي ما بين أعوام ١٥٦٠ ، ١٧٠٧ ميلادية، لكنها تتقابل مع الثقافة السنسكريتية وتضع يدها على اللغة الهندية الجديدة في الأراضي الهندية، واليوم تتحدث الهند ١٦٥٢ لغة بينها (١٥) خمسة عشر لغة مصنفة للاستعمال الرسمي في دولة الهند. أغلب هذه اللغات تتكلم الهندية، وبعدها وعلى مستوى متوازٍ تقريبا يتكلمها ما بين ٣٥، ٤٠ مليونا من الهنود بلغات هي البنغالية، والماراثاوية Maratha (لغة الدكنّ الغربي وإقليم بومباي - المترجم)، والتاميلية Tamil (لغة ولاية مدراس والأجزاء الشمالية والشرقية من سيلان - المترجم)، ولغة تالوجو Telugu . تنتشر اللغتان الأخيرتان (التاميل والتالوجو) ولغتا الكانّادا Kannada والماراثاوية ولغة المالايالام Malajalam في الأجزاء الجنوبية للهند. في كل منطقة لغوية تختلف الأمور السياسية - والاقتصادية، بيد أن كل هذه المناطق اللغوية غير المتحدة سياسيا واقتصاديا قد اتفقت على شكل واحد مُوحدٍ للمسرحية الشعبية الهندية الراقصة.

بقيت في هذا الأراضي مسرحيات أسطورية خرافية Mythical في الغالب عند جنوب الجبال العالية في مناطق Vindhja, szatpura لذلك لم يصل إليها

الإسلام وتأثيراته كما في الشمال. أما مناطق الشمال والوسط والتي تكثر فيها الأمطار فإن عروض رام ليلا Rám Lila الدينية الرسمية قد استمرت لعدة قرون من السنين بحكم ما تقدمه من وظائف الميموس التي تملأ المسرحيات الشعبية العامة، تماما كما تابعت الاستمرار خمسة أساليب للرقص الكلاسيكي الكبير. في الجنوب حيث حكومات مناطق الأمطار نجد ثلاث علامات مسرحية هامة: الأولى بهاراتا ناتجام Bhárata Nátjam (في مناطق Tamilnádu)، بعدها Kathakáli (في Keralá)، والعلامة الثالثة Odissi (في حكومة Orisza). في مناطق صغيرة ينتشر الإسلام في Kathak، وفي الشمال الشرقي يتوسع أسلوب الرقص Manipuri. تكشف دراسة الرموز الفنية Typology عن نوعين كبيرين هما مسرحيات الأساطير والخرافات Mitosz - Myth، كما تُبين الرموز اختلاف كل نوع عن الآخر.

فمركزيات مسرحية الأساطير والخرافات ترتبط ارتباطا مُناسباتيًا بالأعياد. ولهذا السبب فقد لا تُعرض أحيانا إلا مرة واحدة في السنة، كما يحدث في أعياد Daszera أو أعياد Díváli. ترتبط أيام الأعياد بأعدادات مسبقة لها لأسبوع سابق أو حتى لشهر. في وسط أيام الإعداد هذه يجرى العرض المسرحي إما طول الليل أو من بداية طلوع الشمس إلى نهاية الغروب في دراماتورجيا مُعقدة للغاية. فمثلا يُحدد يوم للشكر على عرض المسرحية، ويوم آخر لاستعراض مسيرة الممثلين المشتركين في العرض... الخ. ترتبط الوظائف الفنية

- الدرامية في المسرحية بالممارسات الدينية. لذا تبدو خاصية الطقس قوية للغاية. ليس غريبا أن يبقى الممثلون - قبل العرض - محجوزين لعدة أيام وكأنها أيام سجن من السجون. مكان العرض يتميز بصفات خاصة، ويبدو أن طقسيات المزارعين تعود إلى هنا لتُطل برأسها من جديد. كثيرا ما يُحددون مكان العرض في مكان دَرَس الحنطة Threshing Place كهدف من أهداف المسرحية، لذلك يضعون أطنانا من الدقيق حول مكان العرض وعلى جانبيه. تستمر عروض لام ليلا ما بين ٢٤، ٣٢ يوما، إيبيزوديات مختلفة يجرى تمثيلها في أماكن مختلفة أيضا وتشاهدها ملايين الجماهير المحتشدة النائمة والفاطمة في النوم حتى نهاية العرض^(٢٧).

الممثلون كلهم من الشُّبَّان والرجال أيضا، وهُم إما من قسم الكهنة (براهمان Brahman) من الحرم المقدسي Sanctuary أو من أبناء أعضاء الحرم المقدسي المنتظمين في جماعات دينية أو من (الكاست) إحدى الطوائف الاجتماعية (من المزارعين، والصيادين، والصناع اليدويين)، وأحيانا ما يكونون من أبناء الأسر الشهيرة الذين اعتادوا الاشتراك في مثل هذه العروض، وانتقلت عادة الاشتراك بينهم من جيل إلى جيل آخر بحكم التقاليد الموروثة. صحيح أن الاشتراك موقوف على الرجال، لكن أحيانا ما يحدث أن تشترك النساء أيضا لكن في جماعات نسائية منفردة Kuravandzsi. هناك أيضا مجموعة مُحددة Caste في العرض Csakiároké وتتبعها مجموعة Nambijaroké التي تقوم بأداء الأجزاء الموسيقية والغناء المصاحب للعرض المسرحي.

قائد العرض خليفة Szutradhár السنسكريتي القديم. كل شئ هنا يمكن رؤيته، اسم الخليفة Nattunadar، وأسماء أخرى موجودة أيضا: Kathaikara, Konangi Viasz, Bhagavatar, Bhaorija, Odzsha. شخصيات مثل شخصية Mahábhārata, Rámajana، الليبرتو أو السيناريو المسرحي: رامايانا، مهاهاراتا، بوراناك Puránák، فيسنو Visnu حيث تجسيد الاله في عشرة صور Incarnation، ثم قصة كريشنا وحبیبها Bhagavata - Purána . عادة ما كان فاصل الإنترنت كوميديا ليخترق الأحداث في مُنتصفها وليُكمل من طبيعية الأحداث أيضا. كل تغيير أو إقحام أو إدخال لعناصر موسيقية أو راقصة يستعمل وسائل تامة لتتمة العرض واكتماله. قد تتغير على الأكثر نسب هذه الوسائل " بتعديل في التصميم" لكن الحلول الدراماتورية تقوم بعمل التوازن بين جميع هذه العناصر وحتى نهاية العرض المسرحي.

أما عند مسرحيات الميموس فإننا نتقابل مع اختلافات كبرى فيما يختص بالعرض وعناصر هامة أخرى. فالميموس نموذج من نماذج التمثيل الشعبي. مناسبة عروضها واسعة الآفاق فهي غير مرتبطة بتاريخ مُعين أو بمناسبة من المناسبات. صحيح أنهم يقدمون عروض الميموس في وقت أعياد الربيع وفي فترة جمع الحصاد، لكن إلى جانب ذلك فإن أي عرض لمسرحيات الميموس يمكن أن يأخذ طريقه إلى خشبة المسرح حينما تصل أية فرقة مسرحية من فرق المسرح

الجوّال لتقدم أحد عروض الميموس. وحتى لو اعترفنا بأنه تكمن في داخل درامات الميموس خطوط تحمل علامات أو إشارات وظيفية دينية، كما في نوع براهمان Brahman القديم الذي يؤكد على الشاعر الدينية وأفكار Bhakti والدعاية لها، فإن الأهميات في الميموس هي في صوته العامي لتسلية العامة والناس العاديين. إن مكان عرض الميموس واسع الاختيار، يمكن عرضها في الشارع أو في الميادين أو على سطح بيت من البيوتات العادية، وفي البلاطات والقصور أو في مكان احتفالي بعيد من الأعياد سواء كان مقدسا أو غير مقدس. كما يمكن تمثيلها أمام جدول أو غدير Brook أو أمام طريق على جانبه نهر من الأنهار. فقد تكون الطقسيات الجادة شديدة التوق والطموح Ambitious إلى التسلية القادمة من هناك.. من أماكن تمثيل الميموس. الساحة التي تجرى عليها مسرحيات وعروض الميموس عادة ما تكون مُربّعة الشكل على شكل نظام مسرح الأرينا Arena. مكان نظيف متسع يجهزونه بارتفاع عن الأرض يُمثل أو يُشعر بخشبة المسرح، وليس بالدقيق حول الخشبة، ولكن بخطوط مرسومة على الأرض بالطباشير لتحديد مكان وحدود خشبة المسرح الصناعية. كل الاستعدادات يبدو أنها تُقام من أجل استقبال عروض الفرق الجوالّة ذات الأعداد الصغيرة تجوب البلاد طولا وعرضا: تتكون الفرقة المسرحية الجوالّة من (٣) ثلاثة ممثلين، (٢) ممثلتين. أحيانا ما كان ينضم إليهم واحد من سُكان القرية (حداد أو جنائني). كل هُمّ الفرقة يتركز في إحداث الترفية بمسرحيات الميموس التي يحملونها على أكتافهم مُنتقلين بها من مكان إلى آخر. مُهمة قائد الفرقة Szútradhar هو العمل كربّ الأسرة الذي يرعى ويحمي " أسرته الفنية أفراد الفرقة " .

دور Vidusaka من الأدوار المهمة لأنه يقوم بعدة أدوار وشخصيات تحمل أسماء أخرى: Kethi - Gadu, Rangolo, Mashkara, Szongadzsa. ليست هناك أقنعة، أما الأزياء المسرحية فلا تزيد عن ملابس شعبية من التي يرتديها عامة الناس، وقد تكون رقطاء متعددة الألوان Pied لتُوافق الحدث المسرحي. (الأحداث) أكثر نقاءً وجُرأة، فبدلاً من الملحمية السنسكريتية الطاغية (كما في مسرحيات الأساطير والخرافات - المترجم) تحتل الحكاية الشعبية ساحة المكان الحدثي (فكريسنا هنا تخطو على خشبة المسرح كراعية للبقر Cowherd في علاقة غرام مع "ملك الفلاحين"). تمتلئ الميموس بالمواقف الكوميديّة الصاخبة، وفعاليتها الحاضرة Actuality تُكسب الارتجال قوًى التأثير الفعلي الحقيقي (szváng)، فالأمر هنا لا يحتاج إلى الساتير ولا إلى النقد الاجتماعي. تظهر الشخصيات حاملة خاتم الشعبية: عمدة القرية، قارضُ النقود (الذي يُسلّف الناس نقوداً لأجل مُسمى)، الحلاق، كاهن القرية أيضاً. أشكال وأنواع من البشر الذين يعيشون في هذا المكان - القرية، وأحداث يومية واقعية تُلف حياتهم اليومية، وتتسج شبكة الوصول إلى جمع المال من المتفرجين حتى تستطيع الفرقة الجواله الحصول على لقمة عيشها، والذي يحفظ أعضاؤها بعض الطقسيات الشكلية والشكلانية Formalities (كإجراءات شكلية في الحياة الاجتماعية - المترجم) مثل بداية العروض بالصلوات، وتنظيف خشبة المسرح التي سيجري عليها التمثيل، وحتى تكون هذه الأعمال (المُقدمات) إيذاناً للمتفرجين ببدء

المسرحية الميموسية^(٢٨). هذه هي الصورة الكاملة لنظام المسرحية الشعبية والتي قَهَرَتْهَا ثم قضت عليها (وعلى مسرحيات الميموس أيضا - المترجم) الامبراطوريات الاستعمارية Colonial Empires في أوروبا.

- التأثير الإشعاعي للمسرحية الهندية

تحدثنا سابقا عن الإشعاع والتألق والسطوع الخارجي Irradiance الذي خرج من الهند واستشعرته دول مجاورة: سرى لانكا، جزيرة بالي، يافا، وعلى الأخص في مسرحيات هويانج Vajang. الآن نسير إلى شعوب الجنوب الشرقي للقارة الآسيوية والتي بدأت في التعرف على أشكال مسرحية حوالي القرن الثالث الميلادي. كانت بداياتهم من العشائرية الاجتماعية المتعصبة المتعاسكة Clannish التي تصادفت مع حياة قصيرة المدى لحكومات تتغير وتتبدل في استمرار في الفترة ما بين القرنين السادس والخامس عشر الميلاديين، ولهذه الأسباب فقد وصلت هذه الدول إلى الوقوع تحت تأثير الإشعاع الهندي. كانت الثقافة الهندية آنذاك قد تخطت عصر الازدهار، فبعد زوال السنسكريتية جاءت عناصر البراهمانية - والفكر الهندي لتحتل المكان والساحة الهندية العريضة. تربت

الجماهير الهندية على هذه الصور الفكرية القادمة التي قدمت لهم شكلا جديدا لعالمهم وواقعهم.

في بورما تنتمي طبقات من شعبها إلى الشخصيات الساحرة Palaungok تعتقد في انتمائها هذا أنه بالإمكان تَقَمُّص جِلْد النمر Tiger وشخصيته، أو أن "الراقصات الأرواحيات " Spirit اللاتي تُطَبِّين الناس وتعملن كوسيطات للوحي Oracles لهن علاقة بالسلطات والقوى الخفية العليا. وتبعاً لهذا الاعتقاد السلفي الغابر فقد ترجموا استمرارية العمل إلى صورة مسرحية تياترالية نسيجية " Matho Jekcsin - Matho Weaving - Play - "Szö"vo Jatek" (Thingan) تُقدم فيها البنات في ليلة واحدة أربعة أمتار من قماش ذي لون أصفر لكاهن بوذي تكفي ملابس له. وإلى جانب هذه الصورة التياترالية كان عليهن أن تُمثّلن غَزْل القطن ونسج الخيوط بل والحصاد أيضا.

كما تنتمي إلى الصورة التياترالية أيضا مسرحيات Nat . ففي عيد اكتمال القمر Full Moon وقبل وصول الديانة البوذية إلى الأراضي الهندية جرت مشاهد راقصة إيمائية تعبيرا عن مسيرات الحيوانات وانتقالاتها من مكان إلى مكان انخرط في المسيرات (٢٧) Nat ("روح من الأرواح") بالملابس والأقنعة بينهم نساء في ملابس الرجال، خشبة مسرح الرقص في الوسط تستقبل الحوار. هذه الممارسات للعادات والتقاليد دخلت إلى إيبيزوديات الحياة البوذية في مشاهد Dzsataka والتي أطلق عليها الآن مصطلح Zat . وبما أن

البورمائيين (شعب بورما - المترجم) قد أطلقوا على هذه الظاهرة والحادثة المدركة بالحواس لفظة Pvé، فقد تأسس المصطلح التياترالي أخيرا على لفظتي (Zat, Pvé) :

- تعلن وتُظهر Zat Pvé الموضوعات البوذية.

- Jama Zat هي إبييزوديات رامايانا Rámajana، وقصص أحداث الملوك وأعمالهم.

- Anjen Pvé تشير إلى رقصات الفارس والبيرلسك في مشاهد ارتجالية.

- Jein Pvé لا يحمل الغناء والرقص فيها أية صور دراماتيكية قوية.

- Jok Thé - Pvé تمثل الرباط الروحي والعاطفي والأخلاقي لبورما، في خيوط مسرح العرائس.

والنوع الأخير Jok Thé - Pvé يبدو أنه من الماضي السحيق الذي تأثر بالتأثير الهندي Zat، وهو ما تؤيده التقنية التي عمل بها النوع مسرحيا. فالعروسة كبيرة حتى ليصل حجمها إلى المتر الواحد أحيانا ذات جناحين على هيئة الطائر يبدوان " كصليب " Cross، تتحرك بما بين (١٠)، (٦٠) جناحا (١). مؤخرا في القرن الثامن عشر الميلادي تشكلت أشكال خاصة بالمسرح العرائسي في بورما: الخشبة على عمق متر واحد، ثم برافان حاجز Paravan من خمسة أمتار بعرض خشبة المسرح (خلفه يختفي اللاعبون ومحركو العرائس - المترجم)،

ستار مُزخرف في الأمام، خلفية بيضاء من القماش. وحسب المعلومات والوثائق التاريخية فإن عدد المشتركين في العرض العرائسى قد بلغ (٢٨) ثمانية وعشرين فنانا^(٢٩).

إبان القرن الخامس الميلادي وصلت قبائل Thai إلى ناحية الصين المكان الذي تشغله حكومتهم اليوم، في القرن السابع الميلادي يصل التأثير البوذي إليهم. في القرون التالية بعد ذلك لم يحدث لهم أي تغيير على نظم الإنتاج الزراعي وظلوا يحافظون على الأشكال التياترالية السحيقة. ومن السهولة بمكان العثور على التأثير الهندي في العصر " الحديث " الذي أصاب وشكل المسرحية العرائسية في Thai. ونعرض هنا أهم النماذج التياترالية (مُتبعين قدر الإمكان النظام والتسلسل التاريخي لها):

- Lakhon Csatri (لفظة Lakhon وحدها تعنى "مسرحية ") أما اللفظة الثانية فهي مُلحقة بها — خطوط شامانية تحميها وتحافظ عليها عروض الممثلين الجوالين.

- Lakhon Nora أو Manora — تُشبه النموذج التياترالي السابق، لكنها تتميز بمساحة أوسع في الرقصات، وشكل الفارس.

- Lakhon Dukdamban — تبرز بالدرجة الأولى التأثيرات الهندية: إبيزوديات هسنو Visnu، شكل رامايانا الجديد في عروض Thai، لفظة Ramakient تعنى أن الفرق المسرحية وَقَفَّ على عُنصر الرجال.

- Khon — استعمال نموذج Mudra الهندي والاستفادة منه، أي التقيد ببيئة البلاطات وعروضها، والصور التياترالية للبانثومايم الراقص - الحامل للقناع.

- Lakhon — "بالية الأوبرا" الفرجوى براقصات القصور والبلاطات، وعرض الأبلوج epilogue الفَارْسِي (نسبة إلى الفَارْس - المترجم) في نهاية العرض التياترالي Lakhon Talok .

ثم أَعْرَضُ لنماذج المسرحيات العرائسية:

- Nang Jé — إيبيزوديات هندية استاتية مستقرة مُثَبَّتة في مَوْضِعِهَا، وباستعمال شخصيات خيال الظل.

- Nang Talung — شخصيات صغيرة، بخيال الظل أيضا من المناطق الجنوبية.

- Len - Hun — إيبيزوديات Ramakien العرائس بواسطة الحبال.

- Hunkrabok — عرائس يجرى العرض فيها باليد (المقصود هنا قد يكون بالقُفَاز - المترجم) بشرط أن تكون شعبية الخصائص^(٣٠). أَكَّدَت استمرارية العمل بهذه النماذج أن أراضي Thai وحكوماتها المتوالية لم تقع يوما واحد تحت قبضة أي من الاستعمال الأوروبي.

*

تُوضح خريطة التَّبْ Table - Land أن قبائل الرعويين البدو قد هاجروا إلى التبت في القرن السادس الميلادي ثم استقروا بها فيما بعد عاملين في السهل. وقد حافظوا على التقاليد الشامانية كما تعلموها من كهنة Bon . كان لباس القناع معروفا لديهم منذ القديم أثناء وقت تأدية الطقوس الشامانية (أحد أعضاء أسرة المتوفى (" يُمثل دور ") تورون الميت). حوالي القرن السابع الميلادي يبدأ توسع البوذية، والذي حمل معه خطأ تياتراليا يُذكر بالمسابقات الشامانية التياترالية وبعض عروضها والتي عكست: بحسب القصة الموروثة في عام ٧٧٩ ميلادية أثناء تشييد دَيْر Bszam - Jasz حاول الشياطين عرقلة عمليات البناء مُتصدين للعمال أمام الدير، حتى وصل من الهند Padmaszambhava مؤيدا عقيدة الآلهة وطالبا الحماية من الشياطين بواسطة مشهد رقص بالأقنعة. وبهذه الأسطورة استطاع الوقوف في وجه العقيدة الجديدة المضادة^(٣١). دخل الرقص الغامض Mystery - Dance - Táncmisztérium الحامل لطقوس سرية خاصة إلى الأحداث التاريخية تحديدا عام ٩٢٥ ميلادية عندما هبَّت القُوى الأرستقراطية القبلية القديمة لحماية الملك لانجدارما Langdarma الذي ارتدى ملابس كهنة Bon القديمه فقتله الرهبان البوذيون. لقد ورث أهل التبت هذه الطقوس المُسماة Csam : في مسرحياتهم يُبرزون الملك لانجدارما وقد تقمص شخصية الشيطان أو الروح الحارسة Demon. تكونت هذه الدراماتورتجيا (للمسرحيات والعروض - المترجم) خاصة عروض الرقص الإيمائي في القرن السابع عشر الميلادي. لكن التبت نتيجة انغلاقها على نفسها لم تعرف ولم تعمل بقواعد هذه الدراماتورتجيا، ولذلك فقد بقيت مجهولة عندهم إلى وقت طويل.

تحدث تغييرات في كل دير. فالعروض المسرحية المقدسة يُحرّم الاقتراب منها إلا لرهبان لاما البوذيون اللاميّون Lamapapok. جُهزت أقنعة الشعيرة الطقسية داخل الدير من الخشب والجلود والورق المُقَوَّى^(٣٢).

يُعتبر موضوع Óév El'úzése من أقدم الموضوعات وهو أيضا من الموضوعات المُعبّرة عن النصر في السنة الجديدة لشعب التبت. تفتتح العرض - في هذا النوع - مسيرة يظهر فيها ثلاثة من الرجال بالأقنعة اللامية - البوذية يتبعهم الموسيقيون. بعد هُنيئة تدخل شخصية تحمل دم ماعز كقربان وتضحية. ثم تدخل إلى المسرح شخصية تُدعى باتشاك Batcsak بقناع مخيف ومعها مرافقون لها يستهدفون طرد الروح الشريرة. عند ذاك يدخل شبح نسائي يحمل اسم Csödcsal Jum ومعها مرافقاتها أيضا تحملن الأقنعة، ثم نسمع صوت آلتين من الفلوت. ينتهي المشهد بحارسي الأرواح المُقنعين هم الآخرون. هذه المسيرة على هذا النمط الذي جرى به العرض في فناء الكنيسة يُقدم نوعا جديدا من " " Stációdráma المُشعبة بالبانثومايم.

تغير صورة العرض في مسرحيات السنة الجديدة في انحياز إلى الأخلاقية Moralitásszerű. ثلاث جماعات معروفة تماما تظهر على المسرح: الجماعة الأولى : Dragsedek وهي مجموعة إنسانية تحمي البشر من الأرواح الشريرة. ثم الجماعة الثانية: Emberek (الناس) يظهرن بالملابس العادية اليومية ويحملن أقنعة طبيعية في تصميماتها.. (أي قريبة من حجم الوجه الطبيعي وبلا تضحيمات أو مبالاة في القسمات - المترجم). وأخيرا المجموعة الثالثة: الأرواح

الشريرة وتحمل أقنعة مُبالغ في حجمها بُنيّة اللون، والتي تُقابلها وتواجهها في الحرب الأرواح الحارسة للإنسان والتي تحمى البشر والبشرية من هذه الأرواح الشريرة البغيضة^(٣٣).

إلى جانب هذا النوع الأخلاقي مسرحيات Csam، تُوجد نشاطات أدبية في نوع آخر هو مسرحيات الأديرة اللامية أقرب الأنواع إلى (الدرامية) Csirmekundan إبداعات شعبية تعلو فيها خصائص غنائية من (٦) ست أغنيات لامية تتخلل العروض. البطل في هذا النوع من الشخصيات المقدسة دائماً يعطي نور عينيه إن اقتضى الأمر ذلك، وهو يختتم طريق الحياة بالحج للأراضي المقدسة عندهم، ويكسب في نهاية العرض كل النعم والبركات.

هذه العروض كانت تأخذ مكانها داخل الدير. دياالوجات مسرحية درامية، وسرد لقصص وحكايات Narrative يتبادلان المواقف الدرامية، يصحب السرد في الأديرة الكبيرة كورس تمثيلي، وفي جزء الحكايات تشترك مشاهد من فن البانتومايم (الصامت).

هناك نماذج مسرحية ثانية في التبت لا ترتبط بأية ارتباطات بالأعياد أو احتفالاتها، وهي شبيهة بنماذج فرق الممثلين الجوالين الهنود، هذه النماذج تُقدم بين الحين والحين في المناسبات وفي حدائق عامة، لكنها مُغلقة على عروض المناسبات هذه. الممثلون من الرجال الذين يضطلعون كذلك بالأدوار النسائية في

العروض التي تُجرى في القُرى، فإذا ما كانت المسرحية تتحدث عن مصائر الملوك فإن عنوانها يصبح "سيرة شخصية C.V "Rnam - Thar" مشاهد راقصة في العروض فإنهم كانوا يُطلقون على هذا النوع Acche Ihamo . تعددت الموضوعات ما بين الملك اللؤلؤ Pearl أو أسد القمر.

وفي منغوليا كانت نفس عناصر الميموس تظهر في العروض، وأحيانا عروض ارتجالية Milarepa من شخصيتين اثنتين يُقيمان حوارا بينهما.

*

في منغوليا دعا كوبيلاي كان Kubiláj Kán الرهبان إلى الديانة البوذية، لكن الدعوة لم يتم لها الانتشار إلا بعد ثلاثمائة عام (٣٠٠ سنة) عندما شُيّد أول دير بوذي عام ١٥٨٦ ميلادية في جنوب منغوليا. عندئذ انتقلت طقوس Csam عابرة من التبت، ثم توسعت هذه الطقوس انتشارا بدءاً من عام ١٨١١ ميلادية متمثلة في أغنيات لاما الخمس " المسحة البوذية في كلمات الأغنيات"، وكذا باستعمال (سيناريوهات) العروض التبتية والتي كانت تسمى Csam - Jigek . والآن تتغير أسماء الشخصيات رغم بقاء بعض الموثيقات والمحركات الدرامية مثل: شخصية

الهيكل العظمي Skeleton، قلنسوة الراهب اللامي Cowl، الأزرار الستة والعشرون في اللباس Buttons والتي كانت بداية تعنى العداء للعقيدة لكنها تعود ثانية بمفهوم جديد هو حماية العقيدة، تعلق الرأس قرون الثور يُزينون بها ويحفظون بها أيضا ذكريات الطوطمية القديمة. يُطلقون على الملك المتوفى جاما Jama اسم ارليج كان Erlig Kán الذى " قبض بيده " على ثمانية سكاكين حمراء مُحاربا الشيطان والشرور، وبعدها يصل إلى خشبة المسرح.

تختتم هذه الدراما شخصية عجوز أبيض يُمثل روح الأرض: تُقدم مشاهد كوميدية ضاحكة ارتجالية، تصحبها شخصية أخرى تحمل قناعا أصلع الرأس.

نبّهنا إلى الصوت البروفاني التجديفي قبلا في عروض التبت والتي أطلق عليها المنغوليون Milarepacam ومثلّها الممثلون المتجولون في عروض "Beszel'ó Cam". خشبة التمثيل عبارة عن شكل دائري كبير أبيض اللون يحوى بداخله خشبة أقلّ صِغرا بيضاء هي الأخرى. الحادثة فيها تقوم على ناسك Hermit يُسمى Gombodorsi الصياد يُسابق إحدى الغزالات لكنه لا يريد إيقاع الفريسة. وأمام هذا التردد تصدح الأغنيات بالموقف الإنساني، ليس فقط تحية لموقف التردد هذا ولكن لكل أخطاء البشرية على الأرض. هكذا تصل الجماهير المشاهدة إلى السلوك الأفضل وإلى منطق الإنسانية عن طريق هذا النقد الاجتماعي للسلوكيات والتصرفات^(٣٥).

- بعض مسرحيات المنطقة المفتونة بالإسلام

قبل دخول الإسلام، كانت هناك إرهابات ومقدمات تياترالية. ففي أماكن من القرآن الكريم (السورة ٥٣- الآية ١٩ والآية ٢٠) حديث عن خمسة من الآلهة بينهم ثلاثة في صورة الحيوان: (ÁLATT ALAKÚ المقصود هنا من المؤلف هي آلهة اللات والعزى في الوثنية- المترجم). الأسد ياقوت JAGHUTH أو الثور، حصان JAUUK، نمر (النسر)، في هيئة صقر FALCON - SÓLYOM أو شخص جشع وحشى KESELY'Ú - VULTURE

تحمل الخطوط الرئيسية قضية الاحترام والشرف HONUR، كما تحمل في المقابل لها طقوساً تطرد الشر من داخل النفس- الزار ZAR (بمعنى: "زيارة"، الاستحواذ)* تقود الحلقة امرأة شامانية اسمها - كما يُطلق عليها في العادة الشيخة. تطارد الشيخة الشيطان أو الشياطين التي (رُكبت) المرضى (النفسيين) للتعرف على نوع الروح باعتبار تعدد أشكال الأرواح الشيطانية هذه، والتي تقوم الشيخة بنفسها بعملية الانتقال والتحول TRANSITION. هذه هي شخصيات

* الاستحواذ: OPSESSION تسلط فكرة أو شعور ما على المرء تسلطاً مُقلقاً غير سوى. أو هاجس يستبد بالمرء على نحو مُقلق غير سوى، واستحواذ شعور ما على شخص معين. POSSESSION.

"الزيارة"^(٣٦). مسرحية او هي بالأحرى شكل مسرحى لشخصية واحدة تقوم فى الأساس على الطقس أو الشعيرة غير المرئية، لكنها فى الوقت نفسه لحظات معرفية CONSCIOUS مُدركة ومُحسنة من قبل المرء نفسه (الشيخة ربة الزار- المترجم) صاحبة الدور الرئيسى فى هذا العرض التياترالى.

يتضح بلا شك أن صورة عالم الاسلام ونظامه فى الفكر وفى التفكير لم يُحبذ تطور عناصر التياترالية، وعلى عكس الدراية والمعرفة العامة الشائعة COMMON KNOWLEDGE فإن القرآن الكريم لم يمنع أو يُحرّم المسرحيات أو الدرامات، وما هو طبيعى لأنه لم يعرفها. فى السورة (٥٩) - الآية (٢٤): (بسم الله الرحمن الرحيم.. "هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحُسنى يُسَبِّح له ما فى السموات والارض وهو العزيز الحكيم" .. صدق الله العظيم). شرح مُفسرو القرآن فيما بعد أن صور التقليد والمحاكاة والتشبيهة Imitaton كتغيير قسّمات الوجه وتقمّص شخصيات أخرى تدخّل فى إرادة الله (سبحانه وتعالى) وفى خلقه وتعدّ على الصورة الإنسانية، وإذن فهو ذئب لا يُفتقر أمام إرادة المولى (عز وجل)، وإذن مرة ثانية فالتشبيهة ممنوع.

أسفر هذا التفسير لوجهة النظر هذه عن عقبات جادة ناهضت التصور الإغريقى للصراع الدرامى. فبحسب العقيدة الإسلامية فإن التمرد أو الخروج على إرادة الله استحالة وعبثية فى الوقت ذاته. برومثيروس لعن آلهة اليونان على عذابه. ولهذا فإن ترجمة كتاب أرسطو (فن الشعر) POETIKA إلى اللغة

العربية (لغة الإسلام _ فالقرآن قد نزل إلى البشرية باللغة العربية- المترجم) قد اعتبرت " التراجيديا " " شعر المديح والإطراء " COMMENDATORY، بينما اعتبرت " الكوميديا " " شعر إهانات وتحقير " INSULTING. لكن العرب قد تصالحو مع الإغريقين عند (الحكاية) HIKAJA هذا المصطلح الذى راق لهم استعماله، واستعملوه فى الراوى لمسرحيات (تحكى) شيئاً أو حوادث وأشياء أخرى. ومعنى ذلك تصالحوهم مع الميموس، وظهور شخصيات (المداح) MADDAH أو شخصية (الحكواتى) HAKAVATI مؤخراً . إن تقنية العرض التمثيلى فى الغالب لا تختلف كثيراً عن التقليد أو التشبية عند الميموس (الأوروبية- المترجم). وبعد ذلك فى طور مُتقدم استعان بطل المسرحية _ المداح أو الحكواتى- المترجم) بشخص أو شخصين يعاونانه فى التمثيل، بينما كانت (الربابة) RABAB وهى آلة وترية عربية شرقية) تُلَوَّن العرض المسرحى بالموسيقى المصاحبة^(٣٧).

حدث هزة عنيفة للحركة الإسلامية الثانية عام ٦٨٠ ميلادية عندما يُقتل الإمام الحسين (رضى الله عنه) فى كربلاء، الذى كان يُعتبر عند بعض العرب الوريث الشرعى للرسول محمد (عليه الصلاة والسلام)، هذا الشرخ الذى لايزال حتى اليوم يقسم العرب المسلمين إلى سُنَّة وشيعة مهَّد موقفا عند الإيرانيين لبدء شكل من أشكال المسرحية. بداية من القرن العاشر الميلادى زحفت مُؤضة إلى قصور الأسر الثرية RAUZA- KHÁN يستدعون فيها مُقدمًا للعروض (فن التقديم) إلى القصر لتمثيل وتلخيص المَقْتل الدرامى للإمام

الحسين. استمر هذا التقليد بل ازداد انتشاراً، وأعدت له حوارات درامية تجاوز عرضها الميادين الواسعة إلى مرتفعات خشبية (تمثل خشبة المسرح) حتى ترى الجماهير في الميادين ما يجري على هذه المرتفعات المستطيلة من تمثيل، بعد أن أطلقوا مصطلح (التكية) TAKIET على هذه العروض. أكبر أماكن التمثيل على هذا النمط أُعدت في طهران TEHERAN مبنى يتسع لـ (٢٠,٠٠٠) عشرين ألف مشاهد (١) ولم يَهْمَل الريفيون من الاحتفال بالمناسبة فشُيدت لهم أماكن للتمثيل تتسع لما بين (٥٠٠, ٦٠٠) متفرج. حول المرتفع الخشبي- خشبة المسرح (SZAKU) أقاموا مقصورات لعلية القوم (TAKNAMA) أما بقية المشاهدون فشاهدوا العرض واقفين. أشارت الديكورات والاكسسورات إلى علامات سلبية مألوفة CONVENTIONAL : مجموعات من رِبُطات وجزء STRAW ترمز إلى صحراء كربلاء. لعب الشبان أدوار النساء وبلا أية أقنعة. سرجو، باستثناء قناع واحد تحمله شخصية تمثل دور الشيطان. الشخصيات السلبية ترتدى ملابس ذات ألوان خضراء وسوداء، بينما ترتدى الشخصيات "السلبية" "NEGATIVE" أزياء ذات لون برتقالي. اشتهرت نوعية هذه العروض باسم (التعازي) TAZIE واقبلت عليها الجماهير إقبالاً شديداً^(٢٨).

ومع ذلك، فإن الأساس التراجيدي لمسرحيات التعازي لم يتغير أو يتبدل. مصطلح التراجيديا، فالإسلام يقرر استحالة من وجهة نظر العقيدة الإسلامية.

أما المسرح الحي الضعيف وقتئذ فلم يؤثر فيه شئ آخر. تكونت عروض العرائس- وخیال الظل، أقدم هذه العروض كان قبل ظهور الإسلام. فالقبيلة

الإيرانية KIZILBAS ("ذوو الرؤوس الحمراء") نُقلت المسرحية العرائسية AROSZEK إلى الأناضوليا ANATOLIA. فى المسرحية امرأة حامل تلد طفلاً من شاب مُقنَّع وعروسة تمثل الجنس الناعم ("BEBEK") بعدها تستلقى المرأة على ظهرها بينما يظهر.. العاشق المحب LOVE- MAKING والرافض REJECTION فى شخصية واحدة متحدة يمثلان الحب والرفض والموت معاً. نقل الأتراك هذا النوع من العرض المسرحى وأطلقوا عليه مصطلح .KARACÖR OJNU

نُقلت إيران الأحداث فى مسرحيات العرائس فى الغالب من شمال الهند بواسطة قبائل رُحَل من الفجر GIPSY جاءوا من الهند وأصبحوا من المعروفين المشهورين فى إيران. أشهر أبطال المسرحية بهلقان كَتَشَلْ PEHLEVAN KECSEL "البطل أصلع الرأس". صُنِّعت رؤوس عرائس القُفَاز- (SURET BAZ) من الخشب أو من الورق المُقَوَّى (الكرتون). بهلقان شخصية نموذجية TYPICAL "البطل الشعبى" لمسرحيات الميموس التى ظهرت مؤخراً.

منذ القرن الرابع عشر الميلادى وتعرف إيران النوع المسرحى LOBET - BAZ والذى له اسم لآخر هو (مسرحية سليم شاه) - SZELIM SAH JÁTEK. استقر هذا الاسم على النوع بعد ما يقرب من تمثيل (٦٦) مسرحية عرائسية إيرانية كشفت عن سلوكيات الحُكَّام، وقراراتهم، وإعلاناتهم لبدء الحروب، ثم الحروب..... الخ، وبعدها تُختتم المسرحية بشكل عرائسى شعبى.

إلى جانب الموضوع الرئيسى للمسرحية تدخل قصص تاريخية ورومانتيكية مثل قصة شیرين ، فرحات والغرام بينهما، SIRIN , FARHÁD .

تصل الامبراطورية التركية والعثمانية إلى عصرها الذهبى ما بين القرنين (١٦، ١٧) السادس عشر والسابع عشر الميلاديين اللذين شهدا توسع أراضيها وسلطانها. كما انتقل إليها كل من فنى العرائس وخيال الظل كما تم ترقيتهما والنهوض بهما فى الامبراطورية. بدءاً من القرن السادس عشر الميلادى تصل المعلومات عن المسرح العرائسى التركى.. لاعب العرائس يُسمى EL KUKLASZI، واسم العروسة الماريونيت - (IPLA KUKLA) MARIONETT فى أماكن أخرى من بلاد الامبراطورية نعثر على شخصيتين ضد بعضهما الآخر فى مواجهة دائمة: IBIS الخادم، إهتیار IHTIAR السيد. وإلى جانبهما عدد من الشخصيات.. العاشق الحبيب، متآمرون ومخادعون INTRIGUE وخدم وحشم.

لا تزال المناقشات والجدل جارياً حتى اليوم عن أصل ومصدر لقطة قره قوز KARAGOZ فى عروض خيال الظل. ويتضح أن هناك عناصر إيرانية وأخرى هندية تعود إليها اللقطة "شخصية البطل الأصلع" فى إيران، وفى الهند الستارة البيضاء فى قرب مؤخرة المسرح وخلفها شخصيات رمزية كالظلال أو الخيال GOSZTERMELIK والتي انتقلت من الهند إلى يافا كاشفة عن ذكريات هندية محلية GUNUNGANRA. تتحقق فى الشخصية الذكية قره قوز، وفى

شخصية الغبية حاجى KARAGÖZ , HADZSEJVAT قواعد دراماتورجيا مسرحيات الميموس. فهما يتبعان (التقليد) - (TAKLID) فى مأثيرونه من موضوعات وحوارات تشير إلى إخضاع الامبراطورية التركية العثمانية للشعوب وإخضاع لغاتها الشعبية وطمسها. لا تتطرق عروض القره قوز أو خيال الظل إلى السلطة التركية العثمانية بالنقد الاجتماعى. لكن النقد فيهما يعود إلى المستشارين البُلداء ورجال تحت قبة السلطة كالوزراء حيث تُوجّه لهم الأخطاء والتصرفات المشبوهة. لعل أهم الأسباب فى عدم المساس برأس السلطة الامبراطورية وممثليها فى خارج تركيا فى القرن التاسع عشر الميلادى هو ذلك المنع الذى صدر ضد الفنيين وعروضهما، من أن جزءاً من المشاهد كان يرمز إلى عبادة قضيب الرجال PHALLIC وكان مسموحاً به بعد إزالة قرارات المنع، إلا أن المساس برأس السلطة كان ممنوعاً البتة.

نموذج آخر من النماذج المسرحية : AZ ORTA OJNO بطلاها بشكيار ، كافوكلو KAVUKLU , PESEKJÁR يعود الفضل فى انتشار النموذج ثم الكتابة عنه إلى كونوش إجناتس KUNOS IGNÁC الذى حلل كاشفاً عن شكل مكان العرض مكتشفاً أنه كان إهليجيا - بيضوياً OVAL، دائم التغير لأماكن الأحداث، مُتنقل الأثرام RHYTHM عند الشخصيات، وعاكساً هدف الدراما فى دقة متناهية. تُظهر مسرحيات العرائس وعروض خيال الظل فى القرن السابع عشر الميلادى حيوية أدائهما ، وتبين أن القيادات الدينية التركية لم تنسب إلى الشكل الشعبى الفُرجوى الذى جاءت عليه العروض، أو فى الغالب أن ضعف

الأمبراطورية العثمانية آنذاك لم يسمح للسلطة بالتدخل فى هذه الفُرجة.

*

فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى اندحر العصر الذهبى لجميع النماذج المسرحية الآسيوية باستثناء النماذج المسرحية الهندية ، وحتى هناك فقد كان الاستمرار لفترة مؤقتة استثنائية مثلت هدنة جاءت بمستوى مهنى فنى عال بعد أن جاء الاهتمام بالتوازن بين المُعطيات الاجتماعية- السياسية ونُظم الانتاج الزراعى خاصة ليتناسب مع مختلف الطبقات ودياناتها المتعددة: محافظة شديدة على نظام الطقوس والشعائر والعلاقات القائمة عليها، وقد كسبوا بذلك الأصالة فى الموضوعات مرة، وفى مضامينها مرة ثانية كذلك النظر بعين الاعتبار إلى طريق التحقيق بالوسائل المختلفة. إن الذين تقابلوا عبر مسيرة القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين لأول مرة مع تياترالية الشرق الأقصى وعلاماتها والخصائص الشكلية لها، وأعرافها واصطلاحاتها وتقاليدها الغريبة عن المؤلف، لم يكن من الغريب أن تُصيبهم دهشة أو عدم فهم لهذا العالم. وهُم لذلك لم يتبينوا أو يتعرفوا على الثقافة أو أهلية وكفاءة التقنية العالية للممثلين، خاصة فيما يرتبط بالأقنعة، والأزياء، والإكسسوار ومزاياها التفضيلية

التميزية FAVORED، ولم ينتبهوا إلى التضافر العضوى مع الموسيقى ، أو التهذيب والتشذيب والصقل فى كل العروض المسرحية بكل تغيراته وانتقالاته. وليس غريباً رأى الأوروبيين من علماء الجمال فى إجماعهم على توافر الأثر والخبرة البصرية فى هذه العروض. وصل إلى أعماق مسرحيات الشرق الأقصى وإلى الآفاق العميقة الخفية DEEP واحد أو اثنان من الفنانين - الفاتحون غُزاة البلاد CONQUEROR، والمقهورون المحتلون. أما السُيَّاح فلم يعرفوا شيئاً، ولن يعرفوا.

لكن هؤلاء الذين يعيشون هناك (فى آسيا- المترجم) بين ثقافة شعبية قديمة وأصيلة، لو بذلوا محاولات التطور فى ببطء وروية وبسواعدهم الخاصة، وبمحاولة أكيدة عازمة على الانتصار، لوصلوا إلى نشر هذه الثقافة فى جنبات العالم أجمع.

مسرحيات قرن ثورى: ١٧٨٩ - ١٨٧١ ميلادية

يُوصف هذا القرن فى العادة بأنه قرن أنتصار فنون المواطنين، وقرن الحضارة المدنية والشعوب المتحضرة، بل هو قرن الدفعة فى التفكير والذوق والتصرف. هذا الوصف الجميل صحيح تماما لكنه يشرح جانباً واحداً من جوانب العصر ONE-SIDE . فلا يُمكن تناسى أو نسيان منتصف القرن الأول إذ لايتعلق الأمر أوالحكم بالثورات الجديدة التى أسرعت من إيقاع العصر ومن تحقيق الاستمرارية التاريخية التى كان ولا بد من قيامها تحقيقاً، وفقط. فالعصر شاهدٌ كذلك على تعنت الاقطاع وعلى الصراع الذى كاد أن يصبح دموياً فى بعض مناطق العالم أحياناً بقيادة قوة طبقة الاقطاعيين. كما ولا بد لنا أن نُفكر فيما حَمَلَهُ الأساس السسيولوجى للخلفية الاجتماعية من أسرار وأهداف.

إن الثقافة المسرحية حتى يومنا هذا لاتزال محصورة بين طبقة محدودة صغيرة تشاهد هذه الثقافة وتحضر عروضها فى كل أنحاء العالم، بينما طبقات ومهن عريضة وذات أحجام كبيرة مهولة لاتزال بعيدة بعيدة عن منال الثقافة المسرحية. نستعين باحصائية علمية رسمية تذكر أن عام ١٨١٤ ميلادية كان تعداد بريطانيا (١٤) أربعة عشر مليون نسمة. (٥%) خمسة فى المائة من تعداد

السكانُ تمثل الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية (اللوردات، النبلاء، أعضاء القصر الملكي من الأمراء والأميرات، كبار رجال الدين)، الموظفون الحكوميون والمحافظون على نُظم المملكة المتحدة بريطانيا (رجال الدين على اختلاف درجاتهم الصغيرة، رجال القضاء والأطباء ... إلخ). ثم (٥%) خمسة في المائة الأخرى من السكان يمثلهم التجار ورجال الصناعة الخاصة غير الحكومية (باستثناء طبقة العمال). إذن (١٠%) عشرة في المائة فقط الذين يُتاح لهم مشاهدة المسرح بانتظام. وبإضافة مُلاك الأراضي في أنحاء الريف الانجليزي (٢١%) واحد وعشرون في المائة يتضح أن مشاهدة المسرح متدنية إلى حد بعيد. لم يدخل في الإحصاء الرسمي هذا العمال الذين يقضون عشر ساعات يوميا في العمل الشاق والذين غالبيتهم لم يتجاوزوا الأمية كتابة وقراءة. يعلن جوته في إخلاص يُحسب له عندما كان مديرا لمسرح فايمر WEIMER في ألمانيا: "أنا كتبتُ دراماتي ضد المسرح" - وفي الجزء الأول من فاوست "مقدمة على خشبة المسرح" حلّ جوته بالضبط بدايات العصر الجديد وحالات التحقيق فيه. كان كل همّ المدير (جوته) ومنتهى رغبته "خدمة الجماهير". لم يفكر في "ما الأحسن وما الأجمل؟" لكنه رنا إلى "أحداث كثيرة"، وإلى إستغلال المسرح وديكوراته ومهنة المتعددة داخل الوظيفة المسرحية، واستعمال الآلية وتقنياتها العصرية - الذاكرية AUTOMATISM (لنقل الصورة المسرحية إلى صورة أوتوماتيكية تُدار ذاتياً- المترجم). كما فكّر في دوران المسرح بسرعة مذهلة يُسبب الدّوار للمشاهدين GIDDINESS، وفي كل ما يُبهر البصر ويحدث أنهاراً بل ودوخاناً بالضربات المسرحية العنيفة بما يُبهر النفس بشئ رائع وجميل DAZZLE^(١).

أُنشئت مسارح قومية بمعاونة المواطنين وبعض من رجال الطبقة الأرستقراطية الانجليزية. حاولت هذه المسارح أن تتفادى المشكلات التي برزت متناقضة على طرفى نقيض EXTREME . المشكلة الأولى التي طمحت إليها المسارح هي الإنفكاك والإنعتاق بل والتحرر من ضغوط البلاط الاقطاعى. أما المشكلة الثانية فهي أن تتفادى المسارح القومية حُمى السباق بين المسارح الأهلية الخاصة. أمام هاتين المشكلتين تظهر عقبات أمام التأليف الدرامى، إضافة إلى عقبة الرقيب المقدس CENSOR-CENZURA. بعد تقرير حق الحريات للمواطنين الفرنسيين بعد الثورة الفرنسية لتأليف الفرق المسرحية كحق من حقوق الأفراد المدنية اختفت الرقابة المسرحية ومعها الرقيب. لم تمر مسرحية جيدة جديدة فى المسرح الانجليزى على خشبة المسرح الا بعد صعوبات ومناقشات وتعديلات. لا يزال قانون التصريح الرقابى رقم ١٧٣٧ قائماً حتى الآن. البابا يقرر الأمور فى إيطاليا، فى النمسا كثيراً ما عطلّ الرقيب عدداً من المسرحيات الجيدة معطلاً بذلك من التقدم المسرحى. فى هابسبرج HABSURG وقف ماتيرنيخ METTERNICH حامياً لقوانين الرقابة ومؤكداً لدورها فى المسرح، وفى المجر عبّر رجال المسرح عن إستيائهم من وظيفة الرقيب.

فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل هذه الحقائق على الأرضية المسرحية لم نجد غرابة فى تقابل العديد العديد من الأنواع المسرحية (المليودراما MELODRAMA، الفودفيل، الدراما الرومانتيكية، مسرحيات المهرجين

السحرة- الفأرس والبيرسك، المسرحية الشعبية، الباليه الرومانتيكى، الأوبرا الكبيرة) تقابلها مع بعضها البعض على نطاق واسع مع جماهير المواطنين ومع البرجوازية الصغيرة. ومع هذا اللقاء الذى يجمع أنواعاً درامية متنوعة، فإنه قد عاد بالدرامات الشعرية الأدبية إلى الوراء وإلى الظل، وهو ما أثبتته الممارسات العملية للحفلات المسرحية الأنجليزىة آنذاك، والذى عاد بهذا النوع الراقى إلى الخروج والانزواء من الحياة المسرحية.

- من عيد الإنسان أعظم المخلوقات

حتى معركة-هرنانى

غير انطلاق الثورة الفرنسية من الحياة الأوروبية، وقلب الحياة المسرحية رأساً على عقب TURN UPSIDE DOWN فقانون حرية الإبداع وافتتاح دور المسارح وإنشاء الفرق المسرحية كحق لكل مواطن جاء بجيوش عديدة للعمل المسرحى. أهّدت الثورة الفرنسية هدية ثمينة لسياسة التقدم الفكرى بهدف خروج محاولات مسرحية إبداعية وإعطاء الفرصة كاملة للفنانين القديرين.. الفرصة للإنتاج المسرحى المتميز. عام ١٧٩٢ ميلادية أبدع روبسبير

ROBESPIERRE عرضاً راقصاً للباليه BALETT AMBULATOIRE
مُتجولاً متنقلاً AMBULATORY صمم رقصات الباليه له بيير جاردل
PIERRE GARDEL بينما قام بالمنظرية جاك لوى دافيد JACQUE LOUIS
DAVID. وعلى هذه التجربة خرج عرض بعنوان LEGFÓBB LÉNY
ÜNNEPE (العيد الأكبر للإنسان) فى ٨ يونيه من عام ١٧٩٤ ميلادية. قبل ذلك
بعدة شهور كان نابليون- كقنصل - قد أصدر كتاب التوجيهات والقواعد
الاستشارى DIRECTORY* ، وبعدها استولى على السلطة مُغيراً فرقة
الكوميدي المتحدة COMÉDIE EGYESÜLT TÁRSULATA التى كانت
تعمل فى صالة ريشيليو SALLE RICHELIEU، ونَقَلَهَا لتعمل باسم جديد:
مسرح الجمهورية الفرنسية THEATRE FRANÇAISE DE
L'ARÉPUBLIQUE، بعضوية فنانين تبلغ (٤٤) أربعة وأربعون فناناً وفنانة
مسرحياً أُختبروا بنظام دقيق "CITOYN ET CITOYENNES ARISTES"
لكن ذلك الإجراء لم يكن هو التغيير الأخير. لأنّ مجلس الشيوخ الذى أُختير هو
الآخر بقرار نابليونى قيصرى يقرر تعديل الاسم من مسرح الجمهورية الفرنسية
إلى "مسرح القيصرية" لتُحقق الفرق المسرحية أهداف القيصرية النابليونية
مستقبلاً. فى عام ١٨٠٨ ميلادية أرسل القيصر فرقة مسرح القيصرية إلى

* كتاب توجيهى يشتمل على مجموعة من التوجيهات والقواعد كدليل مُرتب على حروف
الهجاء يشتمل على أسماء وعناوين مجالس المديرين وأعضاء حكومة المديرين فى فرنسا ما
بين أعوام ١٧٩٥، ١٧٩٩ ميلادية.

إيرفورت ERFURT (فى ألمانيا- المترجم)، ومثلت الفرقة بقيادة فرانسوا جوزيف تالما FRANÇOIS - JOSEPH TALMA الممثل التراجيى الكبير والمحبيب المحسوب على القيصر FAVORITE فى مكان أرضى (بدرون) امتلاً بالملوك الأوربيين. ما بين عامى ١٨٠٦، ١٨٠٧ ميلادية خفّض نابليون عدد مسارح باريس إلى تسعة مسارح ثم إلى ثمانية بعد ذلك من بينها أربعة مسارح تحصل على الدعم الحكومى (بقية المسارح مسارح خاصة وأهلية وبقايا من مسارح الأسواق). كانت آخر قرارات نابليون إلى المسرح عام ١٨١٢ ميلادية والمعروفة باسم "مرسوم موسكو MOSCOW DECREE" عندما أعاد مرة ثانية تنظيم الكوميديا . COMÉDIE STATÚTUM ظل هذا القانون سارياً، لكن الأمر يتغير فى بدايات إعادة الإصلاح ليصبح الاسم "الفرقة المسرحية الملكية". كانت هذه أول التجارب BAPTISM التى واجهتها الفرقة فى حياتها الفنية(عام ١٨١٤ ميلادية)^(٢).

فى الإمارة الألمانية الصغيرة، بنى حاكم فايمر WEIMER مسرحاً للبلاط عام ١٧٨٣ ميلادية بعد زمن طويل كان قد مضى على فرق الهواة الألمانية. لم يُسمح للممثلين المتجولين بممارسة التمثيل أو العروض على مسرح فايمر. عام ١٧٩١ ميلادية يعهد حاكم فايمر إلى جوته صديقه بقيادة المسرح والذى بدوره يوافق على ثقة الحاكم فيه. قَبْلَ الشاعر الكبير القيادة وَمَتَحَ من فكره وعبقريته الكثير للنهوض بمسرح فايمر، وظل متمسكاً بالقيادة حتى عام ١٨١٧ ميلادية. لم يعرض جوته فى المسرح- الذى هو مديره- إلا مسرحية واحدة (إجمونت)

EGMONT عام ١٧٩١ ميلادية. بعدها تُعرض دراما (توركواتو تاسّو) TORQUATO TASSO عام ١٨٠٧ ميلادية. بدءًا من عام ١٧٩٨ ميلادية يشهد مسرح فايمر الافتتاح الأول لمسرحيات الشاعر شيللر F.SCHILLER من درامته ثلاثية فالينستين- VALLENSTEIN TRILOGIA حتى وليم تل TELL UILMOS . أُوّحت عبقرية جوته ورغبته فى تضمين الريبيرتوار "مسرح العالم" يوريبديدس ,ترنتيوس ، شكسبير، راسين، فولتير، جوزي، كالدرون، يوهان إلياس شلجل والدانمركى هولبرج.

EURIPIDÉSZ , TERENTIUS, SHAKESPEARE, RAICNE, VOLTAIRE, GOZZI, CALDERON, JOHAN ELIAS SCHLEGEL, .HOLBERG

لكن هذه الدرامات لم يكن باستطاعتها ملء الأمسيات المسرحية. فجوته- كمدير للمسرح - كان عليه أن يضع فى الاعتبار موضات العصر والحفاظ على أذواق الجماهير ورغباتها فى الفُرجة ، خاصة فى مدينة صغيرة مثل مدينة فايمر. ولنفس هذه الأسباب لم يصل إلى المسرح الدرامى أوجست كوتزبو AUGUST KOTZEBUE أشهر الدراميين الأوروبيين فى ذلك العصر، والذي تميزت دراما ته (بالحساسية الدرامية) RÜHRSTÜCKOK لكل منطقة وبلد من القارة الأوروبية. أشعل كوتزبو فى العصر "الحياة التأثيرية العامة الكبيرة " لدى الجماهير، والتي لم يصل إلى فهمها أو الاتفاق مع

مدلولاتها عالم الجمال الألماني هجل HEGEL مع أنها لم تكن فى حقيقتها غير الرومانتيكية الألمانية ولم يكن كوتزبو إلا درامياً رومانتيكياً ألمانياً. لم يصعد على المسرح درامى آخر هو يوهان لودرفيبح تيك JOHANN LUDWIG TIECK والذي كان على علاقة متينة مع مسرح درسدن بصفته أحد المخرجين فى نفس المسرح. ونفس المصير لحق الدرامى هاينريخ فون كلايست HEINRICH VON KLEIST والذي لم تصعد مسرحياته على المسرح، باستثناء إعداد DRAMATIZATION لمسرحية (الإبريق المكسور) - AZ ELTÖRT KORSÓ HEIBRONNI KATICA^(٣).

فى النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى شهدت خشبات المسارح الأوروبية نوعين مهمين سيطرا قوة على العروض: الميلودراما، القودفيل MELODRAMA , VAUDEVILLE فهما ليسانسا الكلاسيكيات ، ولا التراجيديا، ولا الكوميديا. لقد استطاعت الميلودراما بتطور خطوطها الفنية خدمة متطلبات الجماهير. وفى كل الأحوال: تكوّنت الميلودراما مع نفس زمن الثورة الفرنسية بشكل خاص لم يسبق رؤيته على المسرح. أعمال ميلودرامية تحمل بين جنبها النظرة العامية والعامية للثورة الفرنسية على غرار (ضحايا الدير) LES VICTIMES CLOÎTRÉES عام ١٧٩١ ميلادية، أو دراما شيللر (الصوص - الحرامية) HARAMIKAJA، وكذلك الميلودراما التى كتبها لامارتيليه LA MARTELIÈRE بعنوان (روبرت، زعيم لصوص قطاع الطريق) عام ١٧٩٢ ميلادية ROBERT, A ZSIVÁNYOK VEZÉRE والذي ضمن مشاهد مسرحيته مشهداً يعرض فيه اندلاع حريق فى سجن تسقط معه جدران

السجن، فيريط الجمهور مشهد المسرحية بسقوط سجن الباستيل
BASTILLE- وساعتها ينطلق الكورس صاخباً: "إلى الحرب ضد القصر".

فى زمن الكتاب التوجيهى DIRECTORY وزمن القنصل نابليون برزت على
السطح الصراعات الأخلاقية. قوة الفكر المدنى وفكر المواطنين يُخططان للحسن
والسيئ، لكن المهم أن الأحاسيس كانت تميل إلى التفاؤل وإلى الحسن والجيد ..
صوت أخلاقى متفائل. والآن بعد أن أستاذ نوع الميلودراما فقد كان على رأس
قائمة الكُتاب الميلودراميين جلبرت دو بكسريكور (١٧٧٣-١٨٤٤م) GUILBERT
DE PIXERECOURT والذى أخذ على عاتقه تحقيق الميلودراما إخراجاً
بنفسه. يكتب فى مقدمة الـ COELINA : عن تاريخ المسرح والعروض المسرحية،
وعن المسئولية الأولى واحتياجها إلى شخصية واحدة تكون مسئولة عن كل ما
يحدث: "إن تحقيق العرض على خشبة المسرح يقتضى المعرفة والخبرة بما نطلق
عليه MISE EN SCENE (الميزانسين) والذى بواسطته يمكن الهروب من
المشكلات و(المطبات) والمواقف السلبية ... على الكاتب الدرامى أن يُعد درامته
كتابةً، ولا يمكن لأى عرض مسرحى أن يتحقق، وأن يحتوى على دياالوجات جيدة،
وأن يجرى تدريبات (وبروفات) جادة منتظمة بلا انقطاعات، وأن يجرى تمثيله
بكل الإيمان والصدق التمثيلى، لانتحقق كل هذه المهمات والمتطلبات إلا فى وجود
كل هذه العناصر بين شخصية واحدة، وتحت رعايتها ومسئوليتها، وتفكيرها
الإبداعى الذى لا بد وأن يستند على ذوق رفيع، وقرارات مدروسة، وروح شفافة
للفن، وقلب ورأى سليمين خاليين من الأمراض والعُقد"^(٤).

إن خصائص الميلودراما التي شاعت مع دوران القرن التالى تتميز بالآتى:

"إحساس وشعور رومانتيكى قوى SENSATION للأحداث"، المواجهة بين مواقف الكيد والخداع INTRIGUE وبين البراءة طرف النقيض الآخر EXTREME، العناية بالتطورات الدرامية فى العرض المسرحى .. الفناء والإقحام الموسيقى المصاحب، إدراك فروق الشخصيات فهذا بطل وذاك مُحْتَبَال خادع CROOK حتى تبقى صورة العرض فى النهاية حقيقة وحقيقة أيضاً، صورة منتصرة بكل معانى الانتصار والأهلية. لامضر فى المسرح من مواقف المصائب، ومن الزلازل الفظيعة، ومن الفيضانات التى تُفرق الناس والأرض، كلها مواقف حادة تُشبه سَوَق الناس إلى العبودية والقَسَّة التى تقسم ظهر البعير، مواقف بعدم الفَهم أو سوء الفهم MISUNDERSTANDING والمقابلات غير المتوقعة أو المحسوبة. فى المسارح المُسَوَّرة المغلقة تدخل الطبيعة فى المقدمة، الصور المرسومة، والزيتية PAINTED، القصور القوطية الفامضة MYSTICAL GOTHIC، الكهوف العميقة، والأكواخ HUTS، والطواحين المائية WATER MILLS، الكبارى، نور القمر وظلام الليالى، وموتيفات عديدة أخرى، مما أبرز STURM UND DRANG العاصفة والطموح- كحركة المانية فى الرومانتيكية المتقدمة PREROMANTIKA - وبعدها بعدة سنوات "إزدياداً ونُموّاً" INCREASE للشعر، والموسيقى، وللميلودراما التى أثرت كثيراً فى الرومانتيكية، مع أن الاعتقاد كان سائداً بأن أساليب التحقيق لهذه الفنون كانت بعيدة عن تأثير الثورة المعرفية التى أوجدتها حركة العاصفة والطموح. لكن لم

يكن خافياً أن الميلودراما قد بدأت من قلب المواطنين، ولصالحهم، وبأنها كانت تعكس تفاؤل هذه الطبقة الواسعة العريضة، وفي اعتقاد جازم بأن البُعد عن أخطر الأخطار قائم ومضمون، وبأن الشجاعة والأقدام لابد وأن يكسبها في نهاية الأمر كل الخطوط السيئة.

لم يكن من باب الصدفة أن تُعالج الميلودراما المطاردين الشرفاء أو الأبطال العظماء الذين يُزج بهم في السجون زوراً وظُلماً، فمثل هذه الشخصيات الرائعة قد عرفها مُقديماً تاريخ المسرح العالمى، كما عرفتْها نهايات القرن التاسع عشر الميلادى فى الأوبرا "المحررة". عام ١٧٨٩ ميلادية يكتب أندريا برترى أوبرا (الliche الزرقاء) ، عام ١٧٩١ ميلادية (وليم تل) دراما لويجى تشاروبيني LUIGI CHERUBINI المعنونة LODOÏSKA عام ١٧٩١ ميلادية تجرى أحداثها بين البولنديين والتتار، تقع البطلة- التى تحمل اسم المسرحية- فى الأسر ، والدراما تشرح أسلوب تحريرها الرائع. عام ١٧٩٨ ميلادية أصبح بالإمكان مشاهدة الصورة الأولى لعمل بيير جافو PIERRE GAVEAUX (ليونور) LEONORE . عام ١٨٠٠ ميلادية يكتب فرانسوا أدريان بوالدييه FRANÇOIS ADRIEN BOIELDIEU عملاً عن النبيل بنيوفسكى BENIOWSKI فى فن الأوبرا. نيكولاس دالا يراك NICOLAS DALAYRAC يكتب LÉHÉMAN عن وداع وهروب راكوتزى فردريك (وهو المجرى راكوتزى فرانس الثانى) RAKOCZI FERENC . هذه السلسلة من الأعمال الأوبرالية تختتمها أوبرا بيتهوفن، مُوضحة مُستوى القمة الذى وصلت إليه هذه الأعمال الفنية. ثم تتطور

الأوبرات شيئاً فشيئاً لتتجه إلى الموضوعات القومية الوطنية PATRIOTIC مثل الموضوع الذى كتبه الكسندر زاكوفسكى ووضع موسيقاه كاتارينو كافوس ALEKSZANDR SAKOVSKIJ , CATTERINO CAVOS بعنوان (ايثان سوسانين - ١٨١٥ ميلادية IVAN SZUSZANYIN^(٥)).

أما النوع الثانى من النماذج المسرحية فهى الفودفيل. كان قد بدأ مُبكراً فى عروض الأسواق فى باريس . فى نهاية سنوات القرن الثامن عشر الميلادى تخصص مسرحان:

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE, THÉÂTRE DES VARIÉTÉS

(مسرح الفودفيل ، مسرح المُنوعات ، تخصصاً فى عرض عروض الفودفيل والمُنوعات، وسرعان ما يصل النوعان إلى استقطاب الجماهير، ويلحقا بالنجاح الذى أحرزته الميلودراما سابقاً. عام ١٨١٢ ميلادية تنشأ ثقافة فودفيلية فى قصر القيصر فى روسيا. ويكتب سافوسكى وكافوس (سبق الإشارة إليهما) أول فودفيل وطنى روسى KOZAH SZTYIHOVOREC (الشاعر القوزاقى)* بطلها شاعر غنائى من القوقاز يشترك فى أحد معارك بولتفا POLTAVA، ينقلها شعب أوكرانيا بكل ما فى الشعر من وطنية وحب للوطن إلى جماهيره لتتجح الأغنيات نجاحاً ساحقاً. بعدها جرّب فى فن الفودفيل عدد كبير من الشعراء الروس والمؤلفون الموسيقيون والممثلون لنشر ثقافة وفنون الفودفيل فى

* COSSACK أحد أبناء الشعب القوزاقى.

بلادهم الروسية. أعظم هذه الفودفيلات ما كتبه ألكسى بيسار يف
ALEKSZEJ PISZAREV – (المُرى وتلميذه) UCSITYEL I USCENYIK
والذى كشف عن عبقریات الممثل الروسى ميها ئيل شبكين MIHAIL
SCSEPKIN بطل هذا الفودفيل. بعد وأد صحوه DEKABREST
(ديكابريست) ظهرت آراء رجعية سياسية للحد من نوع الفودفيل فى روسيا، كما
يكتب ذلك الكسندر جريبويادوف ALEKSZANDR GRIBOJADOV فى
الفصل الرابع من درامته المعنونة (العقل أصل المتاعب) AZ ÉSZ BAJJAL
.JÁR

لا يقتضى الأمر أكثر من ساعة

ليحدث شئ، ميلاد مسرحية

آخرون يتلقفونها، يحفظونها فى رقابهم

سته مؤلفون يصنعون منها فودفيل حديثة

وستة موسيقيون يكتبون لها الموسيقى

الباقون، وال جماهير يضحكون، بميلاد النجاح ^(١).

(ترجمة كاردوش لا سلو – KARDOS LÁSZLÓ).

انطلق كل من فنّى الدراما الرومانتيكية والأوبرا بفضل علاقة بينهما قرّبت
كل فن إلى الآخر. فإذا ما ذكرنا أن الميلودراما قد عكست طريقة تفكير المواطنين

بطريقة غريزية INSTINCTIVE فإننا نُقر أنّ حاملي لواء الدرامات الرومانتيكية قد قدموا برامج معرفية للمسرح مُعمدة ومقصودة CONSCIOUS. تعود أفكار هذه البرامج إلى يوهان جوتفريد هردر JOHANN GOTTFRIED HERDER : هي أفكار تتغذى على النشاط الفكرى لجوته وشيللر، تُقدر الحكومات الألمانية بقدر كبير من الاحترام والتقدير جهود مدام دو ستيل MADAME DE STAEL رغم ما يُقال عن عصرها واتهام تيار الأدب والفن فيه (L'ALLEMAGNE - ألمانيا - ١٨١٣ ميلادية).

كانت للنظريات الدرامية والمسرحية التى ملأت درامات أوجست فيلهلم شلجل AUGUST WILHELM SCHLEGEL تأثير على المسرح الأوروبى، خاصة الدراساتِ والكتب التى أصدرها عن الفن الشكسبيرى وعن المسرح الأسباني، ثم مؤلفه الذى حرره بين سنتي ١٨٠٣، ١٨٠٤ ميلادية ثم أكمله عام ١٨٠٨ ميلادية بعنوان

ÜBER DRAMATISCHE KUNST UND LITERATUR (عن الفنون والآداب فى العروض الدرامية) - EL ÓADÁSOK A DRÁMAI - MÚVÉSZETRÓL ÉS IRODALOMRÓL . فى هذا المؤلف حلّ شلجل مصطلح "الخطيب الشعبى ORATOR، الشاعر الدرامى" موضحا العلاقة بينهما، ومُبيناً التضاد بين الدراما الرومانتيكية والنظريات الأثرية الكلاسيكية-

"مُعَلِّلا مزايا الرومانتيكية " بتغيّر المكان والزمان بما يعطى مجالا للزخرفة والتقنية المسرحية" . بعد كتاب شلجل بخمسة عشر عاماً يخرج مؤلفٌ وليام هازلتي WILLIAM HAZLITT فى إنجلترا عام ١٨١٨ ميلادية THE ENGLISH STAGE - AZ ANGOL SZ NPAD (خشبة المسرح الانجليزى). وفى ايطاليا يكتب ألساندرو مانزونى كتاب (خطاب إلى م . تشوفيت (LETTRE À M . CHAUVET) عام ١٨٢٠ ميلادية. وفى فرنسا يكتب الدرامى الفرنسى ستانداى STENDHAL (راسين وشيكسبير) RACINE ÉS SHAKESPEARE وفيه تتبلور كثيراً " حقوق المواطنين" وبالصرحة كل الصراحة العلنية ليصبح الكتاب اعلاناً عن تيارٍ مُوَاطِنِيٍّ، يتشابه أو هو يُعيد ما كان معروفاً عند الألمان فى السابق: GENERALLY KNOWN: "GENRE ALLEMANDE ... QUE DEPUIS I'ON A NOMMMÉ ROMANTIQUE"

("نوع ألمانى هو الذى أطلقوا عليه الرومانتيكية")، سجّل هذا المصطلح فى إحدى خطابات الكاتب الدرامى الكسندر دوڤال ALEXANDRE DUVAL .

كتب فكتور هوجو عام ١٨٢٧ ميلادية فى مقدمة درامته (كرومويل) CROMWELL مقدمة هامة، ثم أعقبها عام ١٨٣٠ ميلادية بمقدمة ثانية جاءت فى تصدير مسرحيته (هرنانى) HERNANI . تحدثت الكلمتان المُقدمتان عن العصر الرومانتيكى وعناصر الرومانتيكية وعن فَتْحِهَا واستهلالاتها للجديد فى

حياة العصر باعتبارها أسلوباً مُرتقياً من الجماهير يتوق إلى المعانى السياسية. وكثيرون هم الذين أشاروا-فى تحليل المُقدمتين-إلى أن هوجو قصد فعلاً أن يقول "إن الرومانتيكية ليست إلا الليبرالية فى الأدب"، كما أن الدرامات الرومانتيكية نفسها تقول بلسان واضح صريح "إن البدن أو الجسم فى الدراما يلعب دوراً هاماً كما تلعب النفس، وأن حركة الشخصيات والأحداث تسير فى مسار قوتين مختلفتين تتنازعان البشر ناحيتهما، فالناس يذهبون إلى مسار الرُعب HORROR، أو إلى مسار الضحك، وإما يبقوا مُعلقين مُتأرجحين بين الرعب والضحك إذن الجروتسك GROTESQUE هو أجمل أشكال الدراما"^(٧).

إلى جانب هذه الأفكار الدرامية ظهرت على السطح بعض خصائص الأدب الدرامى الرومانتيكى: الإعجاب بالشخصية الذاتية إعجاب يُقارب العبادة CULT ، تمجيدها، عظمة الشخصية ورفعتها ونبالتها GREATNESS، حياة مليئة بأعلا درجات التكثيف فى العواطف البشرية، وهو ما يتحقق فى موثوقية من خلال أسلوب التمثيل الرومانتيكى عند الممثلين، ومن خلال عصر الأصلية ORIGINALITY فى الإبداع، والحقيقى خالص النسب الصادق البعيد عن الرياء والتكلف GENUINENESS. وكل هذه وتلك متطلبات الوطنية التى تحتاج إلى التعبير عنها وإعلائها حتى يبقى اللون المحلى COULEUR LOCALE صادقاً موصوفاً بالشرعية AUTHENTICITY . وهو ما غير من فلسفة التقنية المسرحية فأصبح للديكور والأزياء دوراً جديداً يحمل علامات

الرومانتيكية الدرامية، وترجمت الألوان على المسرح كل مواقع الفُرجة (على غرار التجديد الذى أصاب الإضاءة المسرحية للدرامات وعروضها). لقد أتاحت المتضادات والاختلافات فى الرومانتيكية دوراً جديداً للمسرح الأوروبى. وأغلب الظن أن كل مزايا وتفسيرات المذهب الرومانتيكى برومتها هى أهم الأسباب فى إزدياد حركة جماهير المسرح لترى وتفهم موضوعات ودرامات وممثلين وإطار ماضى لم تشهده من قبل. وهنا نرى أن الجماهير قد أرتبطت بالمسرح ارتباطاً عضوياً خاصة بعد ازدياد عدد المسارح الأوروبية. عام ١٧٨٩ ميلادية يُشيد مسرح جديد فى جوتا بوج GÖTEBURG، وعام ١٨٠٤ ميلادية يُدشنون المسرح الملكى فى هاجا HAGA، عام ١٨٠٨ ميلادية مسرح جديد فى موسكو (ARBATON كمسرح منوعات إلى جانب إستضافته للفرق المسرحية الأوروبية) مع أنه فى نفس العام فى لندن كان مسرح الكوفنت جاردن COVENT GARDEN THEATRE قد احترق وبعدها بعام واحد احترق مسرح درورى لين، إلا أنه قد أعيد على وجه السرعة بناء المسرحين مرة أخرى، وكل من المسرحين يستقبل اليوم (٣٠٠٠) ثلاثة آلاف متفرج فى العرض الواحد(١). ويُفتح فى بشت عام ١٨١٢ ميلادية المسرح القومى ليتسع لثلاثة آلاف متفرج (٣٠٠٠). وفى باريس تشهد الجماهير الفرنسية إفتتاح مسرح THÉÂTRE DES FUNAMBULES عام ١٨١٥ ميلادية والذى يتخصص فى الدرامات الشعبية وفن البانتومايم متعهداً تربية جيل من الممثلين المتخصصين على غرار الممثل الفرنسى GASPARD DEBUREAU. بعدها بسنة واحدة

يُشيد مسرح الأوديون ODÉON والذي يبقى داراً مسرحية للعروض الموسيقية الخفيفة، ولا ينتقل إلى الكلاسيكيات والدرامات الفرنسية العصرية إلا في نهاية العصر.

في تورينو TORINÓ بإيطاليا وبناء على إقتراح فيتوريو إمانويل الأول I.VITTORIO EMANUELE عام ١٨٢١ ميلادية وبمنحة منه بلغت خمسين ألف ليرة إيطالية (٥٠,٠٠٠) تبدأ فرقة (ريال ساردا) REALE SARDA العمل والانتاج المسرحي. في عام ١٨٢٤ ميلادية يُنشأ-إلى جانب مسرح البولشوى BOLSOI - مسرح للنثر الدرامي MALIJ TYEATR . عام ١٨٢٧ ميلادية يفتتح النرويجيون أول مسرح مستقل في مدينة كريستيانيا CHRISTIANIA، وأخيراً في وارسو، فالى جانب مسارحها البولندية يتم عام ١٨٢٩ ميلادية إنشاء فرقة الدراما الرومانتيكية البولندية والتي يُخصص لعروضها المسرح الجديد ROZMAITO´SCI^(٨) .

في الإعداد لحركة الرومانتيكية الكبرى اشتركت عدة أنواع مسرحية في التجهيز لهذه الحركة. النوع الأول والذي فرض نفسه سريعاً هو VÉGZETDRÁMA (دراما المصير أو القدر) FATE- DISTINY DRAMA. أول نجاح لهذا النوع من الدرامات دراما من فصل واحد بعنوان (٢٤ فبراير) من تأليف زخارياس هارنر ZACHARIAS WERNER عام ١٨١٥ ميلادية. يتبعه زميله أدولف ملنر ADOLF MÜLNER بدراما (٢٩ فبراير) ثم دراما (الذنب) DIE SCHULD، دراما المخبول A TEBOLY-DER WAHN. عام ١٨٢٦

ميلادية يكتب النبيل أوجست فون بلاتن AUGUST VON PLATEN مسرحية
من نوع الفارّس DIE VERHÄNGNISVOLLEGABEL - الفيلا المشئومة
BALEFUL VILLA يُبرز فيها بالباروديا التهكمية الساخرة الموضحة الفجائية.
ليست هذه الأنواع الدرامية هي كل شيء. فقد أنطلق نوع درامى يرتبط بالأدب
العالمية ويحمل مستوى رفيعاً من الدراما: فرانز جريلبارزر* يكتب أولى
مسرحياته DIS AHNFRAU (الأم السلفية كريمة المحتد) - ١٨١٧ ميلادية
AZ 'ÓSANYA. مسرحية رهيبة مُفزعة DREADFULLY PLAY تحمل
علامات التراجيديا ومع ذلك فهي قطعة رائعة من الدراما الشعرية.

ثم، نوع آخر يأخذ طريقة إلى الساحة الدرامية: VOLKSSTUCK
(المسرحية الشعبية-مسرحية الشعب) يحاول النوع صهر الشعب وحياته في إطار
المسرحية. في نهايات القرن الثامن عشر الميلادي كانت عاصمة النمسا فيينا
تجمع بين أكثر من مسرح للشعب، وتبعاً لذلك فقد التأم ريبيرتوار ضخّم لهذا
النوع من المسرحيات متأثراً بالعروض الارتجالية القديمة التي جرت في تاريخ
المسرح الأوروبي. هذا التقليد المسرحي وجد من يتصدر لإحيائه مرة ثانية في
بدايات القرن التاسع عشر الميلادي: أدولف بيرل، جوزيف ألواس جليش، ومن
بعدهما فرديناند راموند ADOLF BÄUERLE, JOSEPH ALOIS

* FRANZ GRILLPARZER (١٧٩١ - ١٨٧٢م) كاتب درامى نمساوى، أكبر شاعر
قومى. وُلد وتوفى في فيينا. كتب الكثير من الدرامات أشهرها (البحر وأمواج الحب- ١٨٢١م
- DES MEERES UND LIEBE WELLEN - المترجم).

GLEICH, FERDINAND RAIMUND والأخير (رايموند) أول من أدخل تركيب وتأليف الأصطناع* SYNTHESIS على خشبة المسرح، وهو صاحب مصطلح (المسرحية السحرية) ORIGINAL-ZAUBERSPIEL- ÉEREDETI (VARÁZS JÁTÉK"

هنا يجب الربط بالعقود القادمة بعد ذلك. ليس لأن مسرحيات الشعب استطاعت أن تجد نافعاً لمصائر شعوب أوروبا، ولا لأن العصر الرومانتيكى قد عثر على عالم الحكايات، ولكن لأن هذا الشكل (الرومانتيكى-المترجم) قد استطاع بنجاح أن يَصُبَّ محتوى الانسان ونضاله وكفاحه وجداله وبالعُمق كل العمق داخل شكل جديد مُرتقب. لذا جاءت دياالوجاته تحمل الليرية على المسرح LYRICAL وتُعبّر عن أفكار الشاعر الدرامى وعواطفه الخاصة، بل وحماسه إلى حد الإفراط، مع مبالغة مقصودة فى الأسلوب والعاطفة، ومواقف ساحرة عن واقع عالم الحياة اليومية، وإحتضان من القلب للمشكلات الحقيقية. وبعد ذلك كان من الطبيعى أن يعلو قدر مسرحيات الشعب فى بُلدان أوروبا الشرقية وكذلك فى دولة المجر.

حققت الأوبرات الرومانتيكية قدراً عظيماً من النجاحات، ظهرت فى أول إبداعاتها UNDINE عام ١٨١٧ ميلادية للكاتب E.T.A. HOFFMANN على

* المقصود بالتركيب الاصطناعى هنا هو تكوين مُركب درامى يجمع بين مُركبات أكثر بساطة، شأنه شأن التوحيد الكيميائى وتركيبه المكوّن من عدة عناصر أو من طريق الجَمْع-المترجم.

مسرح أوبرا برلين، والذي قاد بعد ذلك الأوكسترا السيمفونى (الذى يعزف فى الأوبرات والأعمال الكبيرة الأخرى كالأوراتوريو-المترجم) فى أعماله التالية. ويعود إليه الفضل فى إكتشاف موثيف "موت الحُب" قبل أن يكتشفه فاجنر، ومُجسداً إياه فى عروض الأوبرا الرومانتيكية مُستنداً إلى الخيال والتفكير العميق المنظم ورغبة الشعب فى فَهْم هذا الموثيف الذى لاتخلو الحياة العامة منه ومن تبعاته وآثاره.

اختراقٌ أوبرالى آخر ناحية التطور يقوده الألمانى كارل ماريا فون هيبير CARL MARIA VON WABER * ومُحققه فى عرض (الصيد الحاوى) A B ÚVÖS "VADÁSZ أكبر أوبرا ألمانية الصُّنع والروح" عام ١٨٢١ ميلادية. لم تصل الموسيقى-كفرع ثانٍ غيره فى الأوبرات-إلى ما حققته فى العروض الأوبرالية، كانت أكثر عالمية منها ألمانية. وصل جيوتشينو روسيـنى GIOACCHINO ROSSINI الايطالى عام ١٨١٢ ميلادية لوضع موسيقى أوبرات كثيرة: تانكريد TANKRÉD التى تستعيد صوت العصور الوسطى، ثم عطيل OTELLO التى يختتمها بنهاية سعيدة، موسى MOZES-MÓSES كدرامة شعبية حتى عام ١٨٢٩ ميلادية عندما يعرض وليام تـلـ. كما كانت لجهود

* ابنٌ لبارون ألمانى (١٧٨٦-١٨٢٦م) لُقّب أعظم عازف على الكمان فى أوروبا وهو فى العاشرة من العمر. عمل مُنشداً فى كنيسة سالسبورج بالنمسا. أول مؤسس حقيقى للأوبرا بعد جلوك وواحد من الموسيقيين الرومانتيكين الكبار فى عصره-المترجم.

دانييل فرانسوا أوبر DANIEL FRANÇOIS AUBER جهود في تثبيت الصوت الشعبى فى عرضه A K'ÓM'ÚVES ÉS A LAKATOS (بناءً الأجر وصانع الأقفال) BRICKLAYER AND LOCKSMITH حتى آخر أوبراته المعنونة (خرساء بورتيتشى) PORTICI NÉMA والتي عُرضت عام ١٨٣٠ ميلادية فى بروكسل وسافت إلى انفجار الثورة هناك^(٩) (وأدت إلى إستقلال بلجيكا من الاحتلال الفرنسى آنذاك-المترجم).

وحتى نستكمل التأثيرات الأخرى فلا بد لنا من فحص فن الباليه. ففي عام ١٨٠١ ميلادية صعد إلى الأوبرا عرض الباليه PROMÉTHEUSZ TEREMTMÉNYEI (بروميثيوس الكائن الحى) PROMÉTHEUSZ CREATURE - بموسيقى بيتهوفن وتصميم الرقصات سلفاتور فيجانو SALVATORE VIGANO، عرضٌ استعمل أسلوبين ويقف بين الكلاسيكية والرومانتيكية. بعد عدة سنوات يُخرج فيجانو بالباليه تاريخياً فُرجوياً-أغلب الظن كان يعود إلى ذكرياته فى بلاد روسيا-فى ميلانو بعنوان SZTRELECEK LÁZADÁSA يحاول الديكور فيه إعادة نمط مهجور مُمات ARCHAIC لإثبات توثيق تاريخى. وفى بيفرهار يُجهّز إيشان هالبرج IVAN VALBERG إحدى الباليهات الوطنية المحتمة للدفاع عن الوطن PATRIOT على غرار بالباليه (البطلة الجديدة) AZ ÚJ H'ÓSN'Ó أو أبنة القوزاقى عام ١٨١٠ ميلادية، وبالباليه (حب أرض الوطن) ASZÜL'ÓFÖLD SZERETETE عام ١٨١٢

ميلادية. والذي أفرز حادثة تاريخية شهيرة، فبعد عرض الباليه جاء إعلان عن الجيش وحب الوطن، فاندلع الآلاف من الشعب يسجلون أنفسهم للانخراط الفوري في وحدات الجيش^(١٠).

في نهاية القرن كان النصف الخارجى لأوروبا قد أستقرت دوله على أن يجرى التمثيل فى المسارح القومية بها يومياً، والمجر نموذج لهذا الاستقرار. كَلَمَنَ لاسلو KELEMEN LÁSZLÓ رغم عدم إقراره للغة المسرح وبعض الملاحظات على المجتمع المجرى، إلا أنه-وببطولة خارقة-ساعد فى تكوين احتراف فن التمثيل ما بين أعوام ١٧٩٠، ١٧٩٦ ميلادية. نوعية جماهير المسرح المجرى فى السنتين الأولى والثانية من الاحتراف كانت من الطبقة الأرستقراطية وأعضاء البرلمان المجرى. أما البلاطين PALTINE* فكانوا خارج دائرة المسرح. عام ١٧٩٢ ميلادية يُصدر البلاطين ومستشاروهم قائمة بمن تنطبق عليهم "الطبقة الرفيعة" NEMES OSZTALY: موظفو الدولة والحكومة، ضباط الحاميات والمواقع العسكرية والحصون GARRISON، بعض الأماكن تُركت لبعض المواطنين، فى البلكون سُمح لطلاب الجامعات باحتلال الأماكن فيه، كما سُمح لطلاب كليات الحقوق بحضور العروض. فى البدايات كانت العروض مُخصصة لإرضاء الطبقة العليا حتى تعكس صورة من أعمال الممثلين المتجولين الألمان فى

* البلاطين هم كبار موظفى البلاط، والمتمتعون بامتيازات إمبراطورية أو ملكية، وأمراء الاقطاع فى العصر الإقطاعى-المترجم.

السابق، ولم تستطع البدايات فى المسرح القومى أن تضع يدها على أفكار "أو تطلعات المواطنين وطموحاتهم". تحدد "مستوى العروض الأولى" على الآتى: مسرحيات رقيقة الشعور SENSITIVE، مسرحيات حزينة دامعة مُثيرة للشفقة WOEFUL، مسرحيات غنائية، مسرحيات كوميدية مُنوعة^(١١). لم يختلف كثيراً عن هذه الخارطة المسرحية برنامج البؤرة FOCUS-GÓC التياترالى الذى بدأ عام ١٧٩٢ ميلادية فى كولچفار. كان فن التمثيل يجرى بالتبادل والخبرة بين الممثلين، لكنه تيار امتاز باللجوء إلى عروض الغناء الباكى.

فى موقع آخر سُمى (فرقة بشبت الثانية) MASODIK PESTI TARSULAT والتى عملت بين سنوات ١٨٠٧، ١٨١٥ ميلادية بقيادة رجال من الوجهاء سواء من المجتمع أو من زعماء مهنة من المهن. مثلت الفرقة الثانية هذه فى مكانين (HACKER-SZÁLA, RONDELLA)، وحقت سُمعة طيبة بين المشاهدين بفضل ريبرتوارها وجراتها على تقديم مسرحيات الجرأة والشجاعة VITÉZI JÁTEK. أغلب جماهيرها كانت من الصُّناع ولذلك فلم تتلق الفرقة أية مساعدات أو اعانات مالية بغرض إرهابها وإضعافها.

فى تلك الأوقات ناقش البرلمان المجرى قضية العمل المسرحى اليومى فى ريبرتوار المسرح القومى، ووضع سؤالاً: هل تقتضى العروض درامات مجرية محلية للتعبير حقاً عن قومية المسرح؟ أصدر البرلمان توصية بأن تكون الدرامات المجرية مُعبّرة عن القومية الوطنية وكذا القوميات الأوروبية الأخرى. ثم يُعلن

البرلمان عن مسابقة لإنشاء متحف ترانسيلفانيا لكن الفكرة والمسابقة تفشلان. كذلك مسرحية كاتونا يوجاف-اللامعة KATONA JÓZSEF لم تعرفها الجماهير. امتلأت مسارح العاصمة بالفرق المسرحية القادمة من الريف المجري، لكن هذه الفرق لم تستطع أن تُحرز نجاحاً لدى جماهير العاصمة.

أستطاعت فرقة سيكشفهيرفار بين موسمين مسرحيين عامي ١٨١٨، ١٩١٩ ميلادية أن تحقق الدراما الرومانتيكية المجرية على خشبة المسرح لفت الأنظار إلى الفرقة ثم إلى المسرحية الرومانتيكية في المجر، لأن عدداً من كُتاب الدراما المجريين الشعبيين بدأ حياته في كتابه الدرامية من هذه النقطة. كيش فالودي كاروي KISFALUDI KÁROLY الذي كتب درامة (التتار في المجر) TAÁROK MAGYARORSZÁGON ونافذاً منها وبها إلى الرأي العام المجري موقظاً ذاكرته إلى تاريخ أسود كان قد مضى، لكن (القومية) المعاصرة بفهم الجماهير لها أستوعبت التاريخ التتاري البغيض. ومن ناحية أخرى: تظهر درامات كاتونا يوجاف لأول مرة على المسرح، وهي درامات غير معروفة أو شائعة: اشتقان، ملك المجر الأول، كرسى لوتسا، HÉDEVÁRI CECILIA، لكنها مع ذلك تشق طريقها متأخرة بعض الوقت^(١٢).

يكاد يكون نفس الموقف متشابها مع جيراننا الأوروبيين. في وارسو بدأت "فرقة X" إكس من عام ١٨١٤ ميلادية العمل تحت قيادة لودفيك أو سينسكى LUDWIK OSIŃSKI بعد تسلمه القيادة من بوجسلافسكى. بدءاً من عام

١٨٢١ ميلادية وتُقدم الفرقة كوميديات رومانتيكية للدرامى الكسندر فردرو (ALEKSANDER FREDRO ZRZEDONSC I PRZEKORA) - كثير الشكوى والجرى)، (PAN GELDHAB - السيد جلدهاب)، (DAMY I) (HUZARY - سيدات هُوَصَارْ) * إلخ. تتشابه الأعمال الدرامية عند فردرو البولندى مع درامات المجرى كيش فالودى كاروى.

وفى براغ، وفى نفس الوقت يكتب VÁCLAV KLIMENT KLICPERA درامات عن الفرسان تصل إلى العروض المسرحية، وهى درامات تتشابه إلى حد كبير مع درامات المجرى كاتونا يوجاف المبكرة: ZIZKUV MEC (سيف زيزكا)، SOBESLAV. عام ١٨٢٦ ميلادية تُولد أول أوبرا ضاحكة باللغة التشيكية بصوت شعبى عَصْرِى DRÓTOSTÓT، من عمل FRANTIŠEK SKROUP وفى نفس الوقت أيضاً تظهر أول أوبرا تاريخية بولندية من تأليف جوزيف أَلْسَنَر JOZEF ALSNER بعنوان: LESZEK BIALY ÉS TANCZYINBEN - JAGELLÓ. أما فيما يختص بالمسرحية الدرامية ففى ذلك الوقت تقريباً يبدأ "أبُ المسرحية القومية التشيكية" MATEJ KOPECKÝ ماتى كوبيتسكى-الناقد الاجتماعى ومُبدع عرائس: (الفلاح PARASZT والبخيل DOPITA ZSUGORI، وكاسبار KASPAREK وسيد القلعة (FRANCI, A VÁRÚR KALUPINKA).

* الهُوَصَارْ HUSSAR، هُم الجُنْد فى وحدة من الوحدات العسكرية الأوروبية على طريقة سلاح الفرسان المجرى الخفيف فى القرن الخامس عشر الميلادى-المترجم.

يبدأ كويتسكى فى تقديم "دراما الشعب" التى أصبحت تمثل الشعب وبلاده تشيكياً^(١٣).

فى موجة الإعداد للرومانتيكية الكبرى نعثر على خط آخر. تخرج فرق إنجليزية إلى باريس عام ١٨٢٢ ميلادية ثم بعدها جماهير الطبقة الفرنسية (الإليت) ELITE والتى كانت تُقدر شكسبير حق تقديره وتعترف بعبقريته الكبيرة، إلا أنها تبعت رأى فوليتير VOLTAIRE فى الشاعر الإنجليزى والذى اعتبره همجياً غير متمدين BARBAR، لكنها رغم ذلك شاهدت أعماله فى فرنسا على خشبة المسارح الفرنسية من إعداد جان فرانسوا دو كيس JEAN-FRANÇOIS DUCIS . أما العصر الآن فقد أتى بأساليب مسرحية أخرى حققت نفسها بنفسها. عام ١٨١٤ ميلادية يُقلع الممثل الانجليزى الشهير ادموند كين EDMUND KEAN عن صباغة شعره ولحيته باللون الأحمر عند تمثيله دور اليهودى شيلوك فى تاجر بندقية شكسبير. بل انه ليسير بالشخصية إلى الطريق التراجيدى (مع أن التقسيم الشكسبيرى الذى جاء بتصنيف الأستاذ عباس محمود العقاد فى إحدى مؤلفاته اعتبرها كوميديا. لكن كتاب " دليل المسرح " SZINHÁZI KALAUZ ص ٢١٤ يُعنون المسرحية بلفظة "SZINMŰ" بمعنى مسرحية أو دراما DRAMA, PLAY - المترجم). ومع أن الحياة الشخصية لشيلوك تمتلئ بعناصر "الرومانتيكية" ROMANTIC ELEMENTS فإن خصائص الشخصية المكشوفة غير المحتشمة SUGGESTIVE هى التى تُقرر الحكم على شيلوك.

أما تشارلس كمبل CHARLES KEMBLE فيمثل الوجه الجديد للقرن التالي، ليس لأن شخصيات دراماته شابة وأبطاله من الذين يجذبون المشاهدين، ولكن لأنه وجّه وقاد المسرح الإنجليزي في العشرينيات من القرن الجديد إلى فكرة التوثيق والموثوقية AUTHENTICITY. في اعمال المناظر والديكور وكذا في الأزياء، خاصة في الدرامات التاريخية المرتبطة بعصر من العصور أو زمن من الأزمان. وهو ما أستفاد منه كثيراً السير والتر سكوت SIR, WALTER SCOTT في قصصه التاريخية^(١٤).

عندما بدأ عصر الإصلاح الفرنسي ١٨٢٤ ميلادية رافعاً الملك شارل العاشر X. CHARLES إلى العرش تحركت القوة المضادة بالهجوم . لم يمض وقت طويل حتى اصطدمت البرجوازية الفرنسية بكل طبقات المجتمع. حاربت البرجوازية الكبيرة من أجل دفع التعويضات عما أصابهم من خسارة بسبب هجرتهم إلى الخارج. إن أول حلقة في سلسلة الأزمات هو نداء طبقة العمال عام ١٨٢٦ ميلادية للدخول إلى المعركة. وهكذا يبدوا أن أى شئ لا يمكن أن يحدث مصادفة، كذلك لم تكن مصادفة أن يستدعى ويستعيد الكاتب الطليعى الرومانتيكى ROMANTIC AVANTGARDE كازيمر دو لافين CASIMIR DE LAVIGNE عام ١٨١٩ ميلادية (صلاة المساء الصقلية VESPERS) وأن يُعيد الإبتهالات LITANY . وبعد سنتين يكتب درامته (الشخص المنبوذ PÁRIAH)، وأن يكتب بعد ذلك بروسبير ميريميه PROSPER MÉRIMÉE درامة عنوانها JACQUERIE ١٨٢٨ ميلادية "تاريخ للأحداث" بتأثير من متراس- حاجز BARRICADE إقامة العمال علانية عام ١٨٢٧ ميلادية .

إن أهم تغييرات فى المحتويات CONTENTS تبدو فى أعمال الرومانتيكى الأكبر فيكتور هوجو VICTOR HUGO عندما عُرِضت فى فبراير عام ١٨٣٠ ميلادية مسرحيته (هرنانى) HERNANI. لقد جرَّأ هوجو الجماهير لتستقبل الميلودراما فى صورة شعرية إذا بدت الصفة الشعرية POETICALNESS فى هرنانى عالية النبرة فى كل المواقف الدرامية، والتي اشتعلت إحساساً بالحماس الثورى لدى الجماهير. فالشباب "الأسود" ("LIONS") قد انفتحت أمام وحدتهم أشياء كانت فى سرائرهم يحلمون بها. لقد ظلت أدوار الممثلين فى "HERNANI CAST" فترة طويلة تعكس خبرتهم وأحاسيسهم الرومانتيكية العالية فى مدى نصف عام فقط انفجرت ثورة يوليو التى اعطت زخماً ودفعاً للمحاربين من اجل الحرية و مُثلها عند البلجيكيين، والألمان ، والبولنديين، والإيطاليين، حتى عام ١٨٣١ ميلادية حين كتب جوته (فاوست) الذى كان يقترب من مفارقتها للحياة كلماته المُبشرة بعالم جديد: "أَتُوق وأحلم بشعب حُر فى أرض حرة" (ترجمة تشوربا - جيزى - CSORPA GY'ÓZ'Ó).

هذه الحرية كان فن المسرح فى أشد الحاجة إليها. ففي العقود الثلاثة الأولى من القرن إكتمل تقييم وتقدير الدراما الأدبية كما التأم الصدع الذى كان ينخر فى عظام الريبيرتوار المسرحى اليومى. هذا الموقف التاريخى لحالة المسرح وصفه جورج جوردون بايرون GEORGE GORDON BYRON مُبكراً والتي ذكر فيه عبارته الشهيرة فى الدراما على خشبة المسرح بأنها "من رابع المستحيالات"

TÖKÉLETESEN LEHETETLEN، إذ بعلاقته بمسرح درورى لين DRURY
LANE كان يرى أن المَقْت DETESTATION قد وُلد وعشش فى حياة المسرح.
فإذا ما تتبعنا قائمة المسرحيات والدرامات التى لم تصعد على خشبة المسرح
تمثيلاً فإن صورة قائمة مخيفة تظهر أمامنا بلا شك. وهنا نعرض لأهم هذه
المسرحيات: لم تر النور المسرحى مسرحية بايرون KAIN، ولا دراما شيللى
SHELLEY التراجيدية CENCIEK، ولا مسرحية نابليون NAPOLEON
لكريسيان ديتريش جريب CHRISTIAN DIETRICH GRABBE تماماً كما
لم تصعد على المسرح مسرحيتا كرومويل، ماريون ديلورم CROMWELL،
MARION DELORME.

- من ملكية المواطنين إلى الربيع ١٨٤٨ ميلادية

جاءت ثورة يوليو الفرنسية لتشطب على مصطلح (الرقيب). فى القصر
الأحمر بباريس CHATEAU ROUGE رقصت الراقصات الأولى فى الأوبرا
الكبيرة الباريسية-ومن بينهن LUCIEN PETIPA بالمجان فى عروض الرقص
التي أُقيمت فى شوارع باريس لتهنئة الجماهير بالثورة وتسليتها بعد طول عذاب.
بدا النصر لفترة انتقالية. اهتز الاقتصاد البرجوازي لقيام الثورة. رفعت "ملكية

المواطنين" أمير أورليانز LAJOS FÜLÖP-ORLÉANS-PRINCE إلى السلطة في بضعة أيام قليلة. هكذا تم في عام ١٨٤٠ ميلادية عرض مسرحية VAUTRIN المأخوذة عن قصة GORIOT APÓ للكاتب القصصى أونورى دو بلزاك HONORÉ DE BALZAC . أحدث العرض المسرحى فضيحة مُخزية SCANDAL فقد ظهر على المسرح بطل المسرحية-وأسمه باسم المسرحية نفسها-الممثل الرومانتيكى الكبير فردريك لُومِتر FREDRIC LEMAITRE (تلميذ تالما وخليفته) مرتدياً القناع مُذكِراً بالماضى المسرحى العتيق. كما يرتبط اسم الممثل فردريك لومتر أيضاً بالميلودراما "العصرية" (روبرت وبرترام) ROBERT AND BERTRAM التى جاءت كنوع جديد من أنواع ونماذج المسرحيات العصرية التى كشفت وعرّتُ فرسان الصناعة فى شخص واحد منهم هو روبرت ماكير ROBERT MACAIRE. لقد كشفت المسرحية فى دقة متناهية (العلاقات)، والتى أشار إليها كتابةً ماركس MARX فى تشبيه له: "فى حكومة ملكية يوليو ... تكوّنت وتأسست مساهمة JOINT-STOCK COMPANY لضرب الاقتصاد القومى الفرنسى كان لا يوش فيليب مدير هذه الشركات، بينما كان روبرت ماكير على العرش^(١٦) .

تستوعب الرومانتيكية الكُبرى الهزّة، بدليل ميلاد الأعمال القوية لفكتور هوجو (كين، روى بلاس) KEAN, RUY BLAS ونفس هذه الهزّة الدافعة تأتى بنجاحات-لكن على مستوى البوليفار BOULEVARD - للتقنى الدرامى الممتاز يوجين سكريب EUGÈNE SCRIBE وعلى مستوى القارة الأوروبية كلها . فبعد

الثورة ينتمى سكريب إلى الدراميين نصف الليبراليين، ولا يزال اسمه حتى اليوم ودراماته يعلوان فوق مسرحيته (كوب ماء) EGY POHÁR V Z ككاتب من أنضج كُتاب الليبرتو الرومانتيكى فى الأوبرات الكبيرة. وهو مايؤكد لنا أن الموضوعات الرومانتيكية قد امتدت طويلاً وعرضاً إلى الخارج، وأن الأعمال الأوبرالية الكبيرة والفخمة لنماذج مايربير MEYERBEER قد أحرزت نجاحاً بين الجماهير. فى نفس العقد الزمنى يخرج علينا شكل تياترالى آخر هو (الباليه الرومانتيكى) يكشف عن علاقات الألفة والمودة INTIMACY للعصر ولشخصية THÉOPHILE GAUTIER تيوفيل جوتييه. بدءاً من عام ١٨٣٦ ميلادية يكتب ناقد فن الرقص بجريدة (لأبرس- LAPRESS) الفرنسية: "إن كل خَفِيٍّ وَسِرِّيٍّ وبعيد، وتحت الأرض، كل هذه المخبوءات تظهر الآن مُتَسَمَةً بالألفة وسط علاقة إنتاجية فنية رفيعة فى عروض الباليه"^(١٧). أسس قواعد هذا النوع الجديد(الباليه) مُصممان نابهان فى رقص الباليه. الأول كارلو بلاسيس CARLO BLASIS فى عشرينيات القرن فى مسرح اسكالا-ميلانو SCALA-MILANO، والثانى هو أوجست بورنوفيل AUGUSTE BOURNOVILLE فى كوبنهاجن. لقد خرّجت المدرستان فنانين وفنانات كبار فى رقص الباليه : مارى تاجليونى، كارلوتا جريسى، وفى المجر فانى إلسلر. بعد MARIE TAGLIONI, CARLOTTA GRISI, FANNY ELSSLER. عدة سنوات تصل نجوم الرومانتيكية إلى بلاد النصف الخارجى لأوروبا. كانت مصادفة طيبة أن يكتب الدراميان إتش يوجاف، الكسندر فردو EÖTVÖS

JOZSEF عام ١٨٣٤ ميلادية درامتهما .. الترجيدية المصيرية (انتقام)
BOSSZÚ. لكن مما لاشك فيه أن تراجيديات المصير الفرنسية كانت فى
المقدمة على الدوام. بين أعوام ١٨٣٦، ١٨٣٨ ميلادية يكتب سيجلجياتى أدا
SZIGLIGETI EDE أعظم أعماله DIENES ÉS VAZUL (كان طبيعياً أن
يُوقف الرقيب عرض المسرحيتين) وتلحق بهما رقابياً مسرحية PÓKAIK
(العناكب - SPIDERS)، كما يجرى مَنع عرض درامة فيريش مارتى ميهائى
VÖRÖSMÁRTY MIHÁLY المَعنونة MAROT BÁNJA (لعنة ماروت).
عام ١٨٣١ ميلادية يكتب فيساريون بالينسكى VISSZARION BELINSZKIJ
الناقد الروسى الكبير تراجيديا (ديمتري كالينين) DIMITRIJ KALINYIN
التي كانت سبباً فى إغلاق الجامعة من جراء عرضها جماهيرياً. فى الأرض
الإيطالية كانت الأحوال أكثر تميّزاً. تُمثل أعمال جيامباتستا نيكولينى
GIAMBATISTA NICCOLINI التي تحمل هجوماً على لودفيكو اسفورزا
LODOVICO SFORZA بل وعلى البابوية عام ١٨٤٣ ميلادية وتحديدأ فى
دراما ARNALDO DA BRESCIA^(١٨). بعد ضعف نتائج الثورات لم يتم
نجاح تنظيمات أخرى تتجه ناحية التقدم الاجتماعى. فيعود البرنامج الإصلاحى
إلى الطبقة المثقفة (الأنتلكتوال) وإلى العامل العقلى BRAIN-WORKER، لكن
حرب هذه الطبقة كان يتجه إلى صف "الشعب"، بل إلى طبقة العُمال التي كانت
فى طريق البناء ساعتها. وبين الفكر الليبرالى وحتى الفكر الراديكالى تتسع
الجبهات والتكتلات السياسية FRONTS : يدخل تحت هذا الخط قانون

الاصلاح الإنجليزي عام ١٨٣٢ ميلادية REFORM DECRR ، ثم ترتيبات GIOVANE ITALIA فى نفس السنة . وبين عام ١٨٣٤ ، ١٨٣٨ ميلادية تعود محاولات تشارتيستا CHARTISTA فى إنجلترا، والتي توازت فى نفس الوقت مع JUNGDEUTSCHLAND حركة الشباب الألماني، حركة BUND DER GERECHTEN ("إتحاد الحقائق") بالتعاون مع حركة الشباب الألماني. فى النمسا ظهرت حركة ("MÁRCIUSELS") VORMÄRZ - أول مارس. وفى المجر عندنا وُلدت جماعات ضمير الحقيقة. وكلها إتحادات وجماعات إصلاحية أنتلكتوالية تعكس "الثورة فى الآداب". إحدى علاماتها الدرامية مسرحيات دوجلاس يُرولدس DOUGLAS JERROLDs . بدءاً من عام ١٨٣٢ ميلادية THE RENT DAY, THE FACTORY GIRL (يوم الأجر اليومي، ابنة المصنع)، أو سلسلة القصص المُعدة عن تشارلس ديكنز CHARLES DICKENS (والتي عُرضت بين أعوام ١٨٣٨ و١٨٤٥ ميلادية بلا توقّف على المسرح).

تتبع فى المسرح الفييناوى أعمال درامية للدرامى يوهان نستروى JOHANN NESTROY التي تُعبر فى إنفتاح مُنطلق عن فآرس درامى مملوء بالحس الاجتماعى النمساوى. LUMPACIUSZ VAGABUNDUSZT (١٨٣٣ ميلادية)، تتبعها دراما (الدور الأرضى والدور الأول- ١٨٣٦ ميلادية). ثم تتوالى درامات تصور حياة فيينا تصويراً وثائقياً (وبينها معاناة بعض مناطق الريف النمساوى)، حتى يصل نستروى فى (فآرساته) إلى درامته SZABADSÁG MUCSÁN قطعة ثورية ساتيرية. هذا الصف من الدرامات استهدف الهجوم

على نظام ماترنينخ METTERNICH منتهزاً كل فرصة لفضح النظام وتعريضه والإعلان عن موبقاته كلما سنع الوقت بذلك- لكن نفس الدرامات قد أدانت نفاق صفار المواطنين والأخلاق الضعيفة المستكينة التي يدعون التحلى بها، كما شنت حرباً على شعار الاقتصاد البرجوازي الجديد^(١٩).

أستطاعت الجماهير والشعوب الأوروبية استيعاب الحركات الثورية التي انتشرت بين الجماهير، وأعترفت بها طريقاً إلى التقدم الاجتماعى. وهو ما قدم للمسرح وللفنانيين فرصاً واسعة لتحضير موقف الثورات. فهاهو لودفيج برنا LUDWIG BÖRNE أحد المجهزين الروحانيين لثورة ١٨٤٨ ميلادية يظهر مراراً بين عامى ١٨٣٢، ١٨٣٤ ميلادية فى شرفات المسارح يعلن عن تهمين قومية الفنانين، وعن أحقيتهم بالاشتراك فى الحرب الاجتماعية لصالح المجتمع. هكذا تولد مسرحيات الروسى جوجول GOGOL ترفع من آراء وقوة الجماهير وإتحادها . فى عام ١٨٤٦ ميلادية يعلن الدراميان المجرىان سيجليجاتى أدا، كيش فالودى تأسيس جمعية يحاضرن فيها عن أن "المسرح المجرى مُخول لارتياح الطرق الشريفة- عبر دراماته وريبرتواره- والإتجاه إلى عروض تُوجه الشعب المجرى وتُبصره ناحية مصير آمن." وهو نفس الهدف والطريق الذى أعلنه وسار على خطاه عدد من شباب فناني المجر المسرحيين: أجرسى جابور، فاهوت إمرا، أرديى يانوش، كازينتسى جابور.

Egressy Gábor, Vahot Imre, Erdélyi János, Kazinczy Gábor.

لقد اتسعت حلقة الاتجاه للشعب، كما يشير إلى هذه الحقيقة إتفش يوجاف في إحدى مقالاته عن الدراماتورجيا: " في قرننا الذي نعيشه ونحياه ذهبت الدائرة الفنية إلى البعيد: جماهير الشعب - كانت كلمة الشاعر آنذاك، والشعب - هي نفس كلمة الشاعر الآن ^(٢٠) .

هذه المقولة رائعة التفكير حفزت من رجل المسرح المجرى بارتاي أندرا عام ١٨٤٣ ميلادية Bartay Endre " إلى كتابة درامات عن حياة الشعب فضح فيها ما يعانيه من زيف وخساسة متجها إلى جانب الشخصيات الشعبية ومؤيدا لها ولواقفها داخل حيّز كبير للفرجة المسرحية "، مما دفع بالدرامى سيجليجاتى أدا Szigligeti Ede إلى كتابه درامته (الجندي الهارب) Szökött Katona التى بدأت علامة المسرحيات الشعبية المجرية بموجة من الأعمال الناجحة جماهيريا عند الشعب المجرى. ومن الحق أيضا ذكر جوزيف كورزينوفسكى Józef Korzennwski التى قدّم فى كراكو - بولندا مسرحية بعنوان A Kárpai Gurálok . تُتدّد بعداوة الصحافة للجنود. هذا النمط من المسرحيات يختلف فى منبعه ومصدره تماما عن عروض هيينا المسماة Volksstück المسرحية الشعبية، كما يختلف عن النوع الآخر Zauberpösse (المسرحيات السحرية الهزلية) .

وكما نلاحظ فإن نستروى Nestroy كان قد تعدّى بدراماته هذه الأنواع الفينياوية. وهكذا عبّر أجرسى Egressy عن الموقف المسرحى وعن الظروف التى جاءت بنوع الفودفيل " Vaudeville : "كانت تغييرا إلى الأحسن عندما بدأ

الدرامى سيجليجاتى أدا حياته الدرامية بالثودفيل مُصورا الماضى فى صورة الحاضر المسرحى، وما هو أكبر حظ لحياته وأعماله.. ولعله يشكر فكرة الثودفيل الفرنسية التى كوَّنت مدرسة للتمثيل قبلتها الجماهير، بعد أن فتحت الفكرة أبعادا تراجيكوميديّة Tragicomicum ومؤسسة حقلا واسعا فى فنون التمثيل ... لأنها (يقصد الثودفيل - المترجم) أتاحت فرصة نادرة لشاعرية المسرح، ولحياة شعبنا، ولوّنت بألف لون ولون التمثيل، والأغنيات المسرحية، والرقص المسرحى لتظهر كل هذه الألوان معًا مجتمعة ناضرة على خشبة المسرح مزروعة فيه متجذرة فى الأعماق الدرامية " (٢١) .

أما قمة التطور للدرامات فقد جاء به تشيكوش Csikós عام (١٨٤٧ ميلادية).

خلف الدرامات الرومانتيكية برزت أعلام وبذور النظرة الواقعية للمجتمع. وفى هذا الطريق قُدمت أعمال كارل كوتزكوف : Karl Gutzkow درامته المعنونة Zopf und Schwer (الخط الأحمر والسيف) عام ١٨٤٤ ميلادية، ثم درامته (أوريل أكوستا) Uriel Acosta عام ١٨٤٦ ميلادية تعرض الصراع الدموى بين النبلاء والأرثوذكسية. غاص فى إبراز الرومانتيكية التاريخية سيجليجاتى (ومسرحيته - Gritti جريتي) ، وكذلك نحا نحوه تالاكى لاسلو Teleki László (ودرامته - Kegyenc المعبود)، ثم مسرحية ليونا Leona لتسكو بال Czakó Pál (والتي تدخل الرقيب الحكومى لتغيير اسمها إلى يوديت Judith) إضافة

إلى عديد من درامى العصر المجريين الذين أعلنوا بمسرحياتهم ضيق الصبر ونفاذه فى بلدهم المجر الشابة فى إطار تراجيكوميدي^(٢٢).

فى تلك الفترة نفسها كتب البولندى الدرامى فردرو Fredro عن نصيب وحصص طبقة الإليت مسرحيته Dozywocie عام ١٨٣٥ ميلادية. وفى رومانيا كتب الدرامى فاسيلى ألكساندرى Vasile Alecsandri ناقدا موضوعات الدراما الغربية، وكان له الفضل فى نقل المسرح فى رومانيا إلى العروض اليومية المستمرة (عام ١٨٤٤ ميلادية). ومن بين الإيطاليين نذكر هيننتسنزو مارتينى Vinecenzo Martini الذى قدّم فى عام ١٨٤٥ ميلادية مسرحية (فارس الصناعة) Cavaliere D'industria بينما يكتب زميله الإيطالى باولو چياكوميتى Paolo Giacometti درامة (الشاعر والبالرينا) Kólto És Balerina - Il Poeta E La Ballerina. وسط هذه الأجواء الدرامية يظهر نوع جديد من المسرحيات يُطلق عليه (كوميديا الاختيار) "Választási Vigjáték" دراما المجرى نوج إجناتس Nagy Ignác المعنونة (Tisztújítás) اختيار وتجديد السلطات) مسرحية تُبشر بانبثاق الأشكال الديمقراطية فى دول وسط وشرق أوروبا وتفصح النظم الإقطاعية والاستبدادية. ويلجأ درامى آخر هو جوزيف كاتيان تيل Josef Kajetán Tyl إلى درامات تحمل أعنف الأصوات مناصرا حقوق الشعب العامل عام ١٨٤٨ ميلادية، وكما يبدو فى مسرحيات شعبية مجرية أخرى عام ١٨٤٧ ميلادية (نفير استراكونسكى Strakonicky، Kutna Dudák، Hora - I Bányászok ، عشرون يانوش Husz János . يكتب الدرامى

الفرنسى فيلكس بيات Felix Pyat كواحد من الديمقراطيين الراديكاليين
درامته Le Chiffonnier De Paris (جامعو خرق باريس) تحمل إرهابات
اشتراكية ، عندما عُرضت فى بشت بالمجر نالت نجاحا جماهيريا ساحقا^(٢٣) .

عندما بدأت المؤسسات المسرحية والفنية كان من الطبيعى أن تزداد دور
المسارح نظرا لاتساع قاعدة الجماهير المقبلة فى شغف على المسرح. هنا نعرض
لعدة أمثلة فقط على ذلك: عام ١٨٣١ ميلادية بناء على اقتراح كيش فالودى
شاندور Kisfaludy Sándor أُفتتح مسرح بلاتون فيراد Balatonfüred . بعدها
بعام واحد يُعلن سيتشيني إشتفان Széchenyi István دراسته عن الفكر
الاقتصادى عن طريق المسرحية. وبسرعة البرق يُبدأ فى بناء (المسرح المجرى)
Magyar Színház فى قلعة بشت، بعدها وتحديدا فى يوم أغر ٢٢ أغسطس
١٨٣٧ ميلادية يفتح المسرح أبوابه للجماهير، وعام ١٨٤٠ ميلادية بصدور
القانون Xlvi تُعلن تسمية المسرح باسم (المسرح القومى) Nemzeti
színház. أحيًا Joakim Vujic يواكيم فويتس (١٧٧٢ - ١٨٤٧) ميلادية فكرة
المسرح اليومى الدائم، وبعد ذلك عام ١٨٤١ ميلادية يُعمم التجربة فى بلجراد
Belgrad فيقيم مسرحا فى مقر مصلحة الجمارك يعرض عليه العروض
المسرحية.

عام ١٨٣٩ ميلادية تكثر المقالات والكتابات عن المسرح الليرى القومى
" Illir - Illyrian فى زغرب Zagreb بينما بين عامى ١٨٣٣ ، ١٨٣٧ ميلادية
بدأت فى بوخارست - رومانيا جماعة Societate Filarmonica، ثم معها وفى

نفس الوقت تتكون فرقة مسرحية للدراما فى إياسى Iasi. ثم يفتح ميهايل كوجا لنسينو نجروزي، ومعه فاسيلى الكساندرى المسرح باللغة الرومانية^(٢٤).
Mihail Kogălniceanu Negruzzi , Vasile Alecsandri .

فى غرب أوروبا تحدث تغييرات مسرحية مهمة عام ١٨٤٣ ميلادية فى بريطانيا. تحددت قواعد لفنون التمثيل المسرحى Theatre Regulation Act كسرت الاحتكار فى المسرح الذى استمر سابقا لعدة مئات من السنين. سمحت القواعد الجديدة بطرح التسابق والمنافسة. طبيعى أن هذا النظام الرأسمالى الشكل والمظهر يمثل خطرا على الفرق المسرحية. فالزمن يؤرخ أن التاريخ الجُملى " Chronogram للمسارح الخاصة " هو إفلاس هذه المسارح. اتسعت دائرة مسارح البوليفار بينما تراجعَت الدرامات الشعرية الجادة. ثم راجت سمعة درامات لم تصعد على خشبة المسرح تمثيلا (دراما نابليون - كريستيان د. جرابى، دراما لورنزيو - ألفرد موسيه Alfred Musset، ولا حتى دراما واحدة من أعمال جورج بخنر (١) George Büchner وإلى هذه القائمة - المحظورة ينتمى أيضا ميهايل لارمنتوف Mihail Lariontov بمسرحيته (حفلة تنكرية) AlarcosbÁl، وكذلك فرانز جريلبارزر Franz Grillparzer بدرامتيه ليبوسا، يهودية من توليدو Libussa, A Tolédoi Zsidónó ثم أهم أعمال يوليوس اسلوفاسكى Juliusz Slowacki Balladyna, Lilla Veneda (Kordian , Fantazy وكذلك مُنعت أعمال زيجمونت كراسينسكى Zygmunt Krasiński على غرار مسرحيته (دراما جهنمية). وأعمال أخرى تُوقف عن

الصعود لخشبة المسرح .. أول درامات الكسندر أستروفسكى Alekszandr Osztrovszkij (بورترية لأسرة) Családi Portré بينما لأسباب أخرى لا تُمثل مسرحية فيريش مارتى ميهاي تشونجر وتيندا Csongor És Tünde، عُرِس الدم - لوركا، حياة اللصوص السلابين - سيجليجاتى أدا.

كما لم يُصرح الرقيب المسرحى بصعود أعمال الألمانى كريستيان فردريك هابل Christian Friedrich Hebbel. ولم تُنقذ هذه المسرحيات من الأسر الرقابى إلا بعد ثورة ١٨٤٨ ميلادية التى فتحت الطريق أمامها. لم تتوقف ابداعات هابل عند التأليف الدرامى بل كانت لأبحاثه ودراساته الفنية تفسيرات هامة للمسرح والمسرحيين، يكتب عام ١٨٤٢ ميلادية (كلمة عن الدراما - بحث مُطوّل) Ein Wort Über Das Drama يقرر فى نتائجه أن " الدراما هى استمرارية الحياة "، وأن محاولات الإنسان فى مجتمعه لا بد وأن تصطدم بالصراعات التراجيدية - وهذه هى وجهة النظر وأساس من أساسات درامات هابل^(٢٥). وإذا كانت الدرامات السابقة (درامات المواطنين أو البرجوازيين الصغار) قد تعاملت مع الميلودراما التى تُختتم بأحداث سعيدة ومُفرحة بعد الدموع والمصائب، فإن هابل يُعلن فى دراماته أن النصر على الطبقات العليا - وهو نصر يحمل التراجيديا فى طياته - إنما تختفى وراءه أسباب الانتصار: فى الأسلحة القديمة، " وأخلاقيات " المواطنين الشريفة، موثيق شرف الطبقة الوسطى. هذه الأسباب هى التى تُدمّر طبقة الإليت. ولهذه الأسباب أغلق مسرح

بورج BurgTheater عام ١٨٤٨ ميلادية. عندما عرض مسرحية (ماريا ماجدولنا Mária Magdolna، ساعتها قال أنطون ماستر Anton Mester كلمته المشهورة: " الآن لست أفهم هذا العالم " ^(٢٦) .

فى ربيع عام ١٨٤٨ ميلادية جاءت عاصفة الثورة على كل أوروبا: ومرة ثانية تتدلع الثورة من باريس. فى شهر مارس ارتفعت الأعلام منادية بالحرية والاستقلال فى فيينا وبودابست ، بعدهما الألمان فالإيطاليون وسكان براغ، ثم دولة رومانيا، بل لقد وصلت الثورة إلى ثورة المواطنين فى الدانمرك. ومع أن القوى الرجعية قد ضريت بيد من حديد على أيادى الثوريين المطالبين بالحرية، فإن الرجعيين أمام تكتلات الجماهير والمواطنين الأوروبيين قد أزعجت البرجوازيين وأردعتهم، فإن الحل كان هو إذعان الإقطاعيين البرجوازيين ومندوبيهم إلى الثورة الشعبية. والواقع بعد الثورة أن أوروبا كانت متغيرة تماما بعد الثورة عنها قبل انفجار الثورة.

- متطلبات المسرحية الواقعية

وإمكانياتها

حقا.. لقد انتصر الثوريون، فالتطور الاجتماعى فى أوروبا لم يهدأ ولم يبطؤ، بل مُقررًا أشكالًا جديدة فى ميادين الاقتصاد. هذه النقطة الثورية ظهرت معالمها

بداية فى إنجلترا وفرنسا: وصل الإنتاج الصناعى إلى الضِعف، توسعت حركة المواصلات بسرعة فائقة، كما تقوى واستقر رأس المال العام. لم يكن بمقدور أحد أن يُوقف اشتراك المواطنين فى السلطة وفى مشاركة الإنتاج على اختلاف أنواعه. أما عالم الأدب فقد ظهر كما صوّره لوكاتش جيرج Lukács György فى مؤلفه (تاريخ تطور الدراما الحديثة) حين ذكر: " لقد قلنا إن كل دراما جديدة هى التى تضع مصالح الفرد فوق كل اعتبار وأن جميع القيم والحقوق والواجبات تنبثق من الأفراد، وأن المصالح الفردية يجب أن لا تخضع لسيطرة الحكومة أو المجتمع أو رقابتهما IndiviDualism ... إن أول نظرة يجب أن تسود هى السؤال الأهم... القاعدة السيسولوجية التى تتطلق منها كل التطورات"^(٢٧). النظرية سليمة ومنطقية وحقيقية أيضا أيدها جماعات الجماهير المواطنين.

يمكن فعلا التوجه ناحية درامات المواطنين فى الآداب الدرامية لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا بمسرح يعمل فى استمرارية يومية، على اعتبار تغيرات "الأساس السيسولوجى". فى دوران القرن تضع بريطانيا ١٨٪ للزراعة والزراع . فى المجر كانت النسبة لنفس فئة الزراعيين ٨٠ ٪ كانت " الخلفية " لبناء المسارح مختلفة فى الدول الأوروبية وهو ما يُوضح الأسباب المختلفة وراء بناء الثقافة المسرحية فى أوروبا. نذكر مثالا واحدا لهذه الاختلافات: فى النصف الثانى من القرن يُلاحظ أن بناء وتشبيد الدور المسرحية يعود إلى أسباب خفية غير مُعلنة. فى الدول الرأسمالية وفى دورة تطورها وأمام ظهور واشتداد بأس الطبقات

الوسطى كان لابد من إرضاء الجماهير وافتتاح مسارح لها. عام ١٨٦٦ ميلادية عمل فى لندن وحدها (٢٥) مسرحًا بينها مسارح تتسع لأربعة آلاف متفرج (٤٠٠٠). وكانت دول وسط أوروبا تجاهد من أجل الاستقلال القومى وتبنى مسارح جديدة تتناسب مع أيديولوجيتها، بعض هذه المسارح انتمى إلى حركة التمويل وفى ارتباط بتفعيل الفنون المسرحية لخدمة المجتمع^(٢٨).

حققت الفلاحة والفلاحون مكانا بارزا فى مسرحيات المواطنين فى بعض المجتمعات الأوروبية، بينما فى مجتمعات ثانية تحددت نفس "مسرحيات المواطنين"، وهو ما يعنى تضيق الخناق على العمل الزراعى، وحيث تحولت العادات الدرامية للإنتاج الزراعى إلى الشكل "المتحفى" Museum منتقلين إلى الموضوعات الفلكلورية وبحوثها والتي تمتلئ بها مجتمعات الفلاحين والزراعى، ولا تزال تسيطر على مجالات الدراما حتى الآن حافظة لأشكالها، لسهولة تكوينها وإعدادها دراميا بما يمكن إطلاق تعبير "الفن العالى". لنفكر فى الأوبرات القومية التى خرجت من شرق ووسط أوروبا تحمل عبقرية الشعوب وتقدمها بين الأغنيات وعالم الإيقاعات.

فيما يتعلق بـ "النظام الرابع" Negyedik Rend وعلاقته بفن المسرح لا يمكن اكتشاف الحقيقة والعلاقة بينهما فى سهولة ويسر. فعام ١٨٥١ ميلادية كانت لندن تعج بـ (٧٩٪) تسعة وسبعين من سكانها يمثلون "العمال" Working People (والشكر يعود هنا إلى انطلاق الصناعات الإنجليزية). لكن موقفهم

الاشتراكي لم يصل إلى مستوى التحقيق العالى للثقافة أو المسرحية : لذا كان لابد من بدء الحرب لإنقاذ أولاد ما بين سنّ العاشرة والثانية عشر (١٠ - ١٢) ومنعهم من العمل فى المناجم تحت الأرض. وحتى عام ١٨٧٤ ميلادية فى إنجلترا كانت ساعات العمل لليوم الواحد تصل إلى ما بين ١٠ - ١٢ ساعة يوميا. عام ١٨٦٦ ميلادية بلغت النسبة ٦٣,٧ ٪ من مجموع المشاهدين لسكان لندن فى مسارح East End. وحسب كتابات ديكنز Dickens فإن جماهير هذه المسارح كانت تنتمى إلى البراجوازية الصغيرة من المواطنين. حضر عروض المسارح البريطانية متسكعون ومتبطلون Loafers، كسالى Idlers، عمال الماكينات Machine Minder، عمال أحواض السفن dock Laborious، عمال الأسواق، صفار التجار، صفار الموظفين، عمال بيع الملابس الداخلية، صنّاع أربطة الأحذية Shoe Laces، مساعدو عمال ، صنّاع الأحذية. خليط من مستويات بسيطة يتعاملون مُقبلين على مشاهدة مسرحيات المسرح الإنجليزي، ومن الطبقة الدنيا^(٢٩).

فى تلك الأوقات كان بالإمكان مشاهدة البطل العرائسى فى مسارح المدن: ليكن البطل هذا هو البطل القديم Guignol الذى دافع عن الحقيقة، أو Amiens - I Lafleur أو Liège- I tchantches، كلها شخصيات بطلّة عرائسية كما شخصية Faggiolino فى بولونيا، وشخصية Sandrone فى مودينا Modena، وشخصية Gerolama فى ميلانو، أو كالشخصية المحاربة الإيطالية Rugantino. هذا التقليد العرائسى القديم ظهر فى مدينة كولونيا - ألمانيا باسم

(مسرحيات العرائس Hännischen) تماما كما ظهرت شخصية (يانشى الحراق) Paprika Jánsi فى بستان بشت Pest - Grove . عن هذه " الأبطال الشعبية المسرحية " كتب جوركى Gorkij " خلق الشعب العامل قرينه فى المسرحية Double إذ أن تجسيد عقيدة الشخصية القرينة هذه ينتقل ليوحى بأن النصر فى النهاية لابد قادم " (٣٠).

لكن النصر كان بعيدا . فبعد ثورة ١٨٤٨ ميلادية انقسمت جماعات المواطنين: البرجوازيون الكبار يتصالحون مع طبقة الإقطاع، أما المواطنون الصغار والمتوسطون منهم فقد شعروا بالخيبة وبأنهم قد خُدعوا . فنانو هؤلاء المواطنين ومن نفس الطبقة المتوسطة والدنيا حاولوا تقديم " الرومانتيكيات " أو متضادات للرأسمالية فى صور رومانتيكية Anticapitalis . من هذا البحر العميق والتجربة الثورية يتغذى ريتشارد فاغنر Richard Wagner ليخرج بابداعات تذكارية ضخمة Monumental: A Nibelung Gy'úr'ú (خاتم - حلقة نيبلونج) قصة الذهب اللعين، الرؤية الفاجنرية الكبيرة التى قدمت فى القرن التاسع عشر الميلادى مؤلفها الموسيقى (فاغنر) مُعبرا عن ارتداده Recoil وفزعه Terror من المجتمع الرأسمالى الجديد " حسبما يذكر سابولتشى بنتسا (٣١) . كان ذلك بطبيعة الحال " عالم الأحلام الثورى " .

ساعتها تحدث الأزمة الكبرى الأولى فى حياة هنريك إيسن Henrik Ibsen الذى وقف فى أيام شبابه مُعضدا الثورة القومية فى النرويج، بل وشارك فعليا

فى عمل ثورة ترينيتير Thraniter والتى كان لها الفضل فى ميلاد أول مؤسسة بروليتارية نُروجية كانت علامة مهمة بعد سقوط الثورة الأوروبية. فبعد دراماته التاريخية الكبرى يقدم إيسن (أفكارا مثالية مبالغ فيها Exaggerated، ولا أساس لها من الصحة Unfounded) هذه الأعمال هى براند Brand وبعد عدة سنوات بيرجنت Peer Gynt ، ("أوديسا الكاذبة الجميلة الحاملة ") ولأسباب تقنية إلى جانب أسباب أخرى لا تصل مسرحياته إلى العرض المسرحى ^(٣٢) . كان على جوزيبى هردى Giuseppe Verdi أن يتصارع دَوْمًا مع الرقيب. فالرقابة تعتبر ريجوليتو Rigoletto موضوعًا غير أخلاقى: والمطلوب هو نقل تاريخ الأحداث إلى ما بعد التاريخ الذى تجرى فيه الأوبرا. فبدلا من فرانس الأول ملك فرنسا تجرى الأحداث فى مقاطعة صغيرة إيطالية. ولا يُسمح لمضحكى القصر وبهلوانيوه إلقاء اللعنات على كبار موظفى البلاط الملكى، وأخيرا يجب الاحتراس حتى لا ترمز جُثة شخصية Gilda إلى مقتل الملك.

كما هى معروفة تماما هذه التدخلات التى حدثت فى العرض الأوبرالى (حفلة تنكرية) التى كشفت عن مصير جوستاف الثالث III. Gustav ملك السويد. لذلك فعندما قفز نابليون إلى العرش لم يستغرب أحد من إصداره مرسوما فرنسيا بمنع تمثيل كل الأعمال الدرامية لشاعر فرنسا فكتور هوجو ^(٣٣) Victor Hugo .

كان الموقف مختلفا بعد عام ١٨٤٩ ميلادية فى ملكية هابسبرج - Habsburg Monarchia. قاد فرانس يوجاف الأول I. Ferenc József الحكم بنشاط فعال

مُنظما من حالة التراخي الشعبى، وماسّا الحياة المسرحية بعد أن حصلت الدول التابعة للملكية هابسبرج على الاستقلال القومى. تُعلن الشرطة بين أعوام ١٨٥٤ ، ١٨٦٧ ميلادية عن بيانات جاسوسية وتشغل نفسها بها من كراكو إلى فينيسيا ومن براغ إلى فيوميه Fiume . ثم تقوم مسيرات من لامبرج Lemberg عابرة لمدينة زغرب حتى تصل إلى راجوزا Ragusa بقيادة مديرى مسارح وممثلين وراقصين فى اعتراض على سلوكيات الرقيب تجاه العروض المسرحية. تتأثر دولة المجر بالبيانات القادمة من الخارج إضافة إلى أنها تعيش هى الأخرى نفس المشكلات الرقابية. تهتف الجماهير فى المسارح باسم كوشوت وجاريبالدى Kossuth, Garibaldi. بعض مسرحياتهم التى منعتها الرقابة تُعرض فى مدينة جير Gy'ór، يفلق مكان كراسى البلكون (أعلا الصالة) فى المسرح القومى بشت، والسبب أن حفلا أُقيم بالمسرح عام ١٨٥٠ ميلادية بمناسبة عيد الميلاد الملكى، لكن الجماهير المشاهدة للعرض خرجت بعده فى مظاهرة احتجاج على القصر والملك معًا. يعرض توت شوما Tóth Soma رقصة عيّابة ساخرة Cynical عنوانها "Jaj, De Huncut A Nemet" (أوه ، يا له من مخادع هذا الألمانى)، وأمثلة عديدة لنوعيات تزخر بها المسرحيات^(٢٤). عام ١٨٥١ ميلادية يعمل ثلاثة أعضاء Comitét على تكوين " مسرح البلاط " Udvari Színház. عام ١٨٥٢ ميلادية يدخل مسرح Theaterordnung إلى الحياة المسرحية بإدارة مشتركة عملت ما يقرب من مائة عام. فى تلك الأوقات كتب برنامج عروض المسرح القومى (١) هذه السطور، والتى تُعلن اعتماد الحياة المسرحية فى كل

أنحاء المملكة : " عندما تغيب حركة الحرية وتختفى حرية الثورة، وعندما يقف القلق السياسى والمنظر المخيف كحارس أمام بوابة معبد ثاليا Thália، حيث لا يُسمح بعرض أبطال الماضى ولا بتناول هذه الشخصيات أو حياتها الكبيرة حتى ولو كانت الأحداث صادقة وغير مزيفة أو ملفقة. وعندما لا يكون مسموحاً على المسرح من ذكر ما يفكر فيه الشعب أو ما يُحسه من أحاسيس تشغل باله وتجرح قلبه بنزيف من الداخل. هناك يمكن قيام مسرح البلاط أو مسرح المدينة. لكن دراما قومية أو مسرح قومى لا يمكن تخيل ميلاد أحدهما أو كلاهما! " (٢٥).

وسط هذه الإشعارات والظروف يمكن فهم المظاهرة الجماهيرية التى خرجت بعد العرض الأول - الافتتاح لأركل Erkel (عرض هونيادى لاسلو Hunyadi László) عام ١٨٥٩ ميلادية ، والتى دعت بعد صمت طويل حتى عام ١٨٦١ ميلادية البرلمان إلى الاستماع إلى لجنة المسرح بالبرلمان المجرى لمناقشة الموقف القومى ومستقبله فى الحركة المسرحية، الذى أعد تقريره يوكائى مور Jókai Mór وكان من نتيجة ذلك أن شهر سبتمبر من العام نفسه شهر ميلاد (مسرح الشعب - بودا) على يد مولنار جيرج Molnár György حيث علّت يافطة على مدخل المسرح تقول: " الوطنية للقومية " "Hazafiság A Nemzetiségnek".

كان الأمر أكثر سهولة بالنسبة للمسرحيات الكوميديّة وللأنواع المسرحية الفغائية، لأنهم استطاعوا أن يُقنعوا أنفسهم وأدوارهم بالقناع، وبذلك حصلوا على نجاحات مسرحية كأعمال يوجين لابيئش Eugène Labiche خاصة

الموسيقية الغنائية منها . كان للمسرحيات الكوميدية رصيد ضخم من الموضوعات كعرض دون چوان الذى يظن فيه كل متفرج من أنه الشخصية المسرحية دون چوان Don Juan، مع أنه (أى المتفرج) لا يزيد عن كونه شخصية سجانريل Sganarelle .

من مفارقات الحياة بين روح ونظرة الرجعيين وبين سخرية تتمدد وتتسع فى الحياة اليومية العادية تولد ساتيريات چاك أوفنباخ Jacques Offenbach أكثر حدة خاصة فى موسيقاها . عام ١٨٥٥ ميلادية يشهد عرض Bouffes Parisiens من فصل واحد، ومع ذلك فلم يلحظ أحد أن العرض قد يثير مشكلة النقد الاجتماعى ويؤيد أركانها كما حدث فعلا . أما المسرحيات القادمة فقد عرّت تماما الشخصيات الغريبة فى العصر ، والمفزعة المُخيفة، ورجال الدولة الحيارى، وفاقدى العقل والمنطق فى المؤسسات الحكومية^(٣٦) . ومن بين هذه المسرحيات: (أورفيوس فى العالم الآخر، هيلينا الجميلة، الحياة الباريسية، صاحبة السمو أميرة جارولستين، عصابات.

Orfeusz Az Alvilágban, Szép Helena, Párizsi Élet, Gerolsteini Nagyhercegnő, Banditák.

مثلت هذه العروض ما بين أعوام ١٨٥٨، ١٨٦٩ ميلادية.

بلا أدنى شك فإن تكوّن فن المسرحية الواقعية قد تم خلال عقدين من الزمان، ليس من السهولة تقرير الزمن تحديدا لأن دراسات أخرى قد ظهرت، ثم اختلفت تماما مع تحديد زمن الظهور.

يعود بروز فن المسرحية الواقعية إلى الدراسة التي تقدم بها عالم الجمال الروسى فيساريون بالينسكى Visszarion Belinszkij عام ١٨٣٥ ميلادية حيث يذكر فيها: " هنا يبدو وجه جديد آخر للشعر - هو الشعر الواقعى، الذى هو نفسه شعر الحياة... .. فجانبه المضى: مَنَح الحقيقة المخلصة، ليس عن طريق نقلها شعرا، لكن بطريقة تُعيد - وبالفن - إبداعا جديدا لمعنى الحياة... ليكن البطل الإنسان هو موضوع كل الدرامات، إنسان حُر مستقل، إنسان إيجابى. لا نريد رؤية صورة مثالية للحياة، إنما نريد صُنْع الحياة لنراها بعد ذلك بين أيدينا، بحلوها ومُرّها، لا نريد اجراءات التجميل والتميق.... " (٣٧).

هذا المنهج أو الماينفستو الراسخ على قاعدة فكرية إنسانية نتقابل معه مؤخرا فى العقود القادمة ولعدة مرات كثيرة. لكن حتى وقت ذلك المنهج أو الإعلان لم يكن هناك برنامج مُعدّ مسبقا لا للدراما ولا لفن المسرح. صحيح أن كتاب لوكاتش جيرج (تاريخ تطور الدراما الحديثة) لم يحمل لنا بابًا أو فصلا عن هذا المنهج. لكن سرعان ما تقدمت درامات تحمل نفس التعبيرات الواقعية ولتُمهّد لوسائل جديدة فى فنون المسرح. حاولت الكتابات الدرامية - المسرحيات أن تكون أكثر موثوقية فى كل الأحوال، لا عن طريق نظرة تاريخية أو رؤية رومانتيكية، ولكن عن طريق فَهْم جديد لنوع ابتكارى يتعامل بصورة خاصة مع التاريخية. حمل هذا الجهد المبدع الروسى ألكسى كونستانتينوفتش تولستوى Alekszej Konsztantynovics Tolsztoj فى دراماته التى كتبها ما بين أعوام

١٨٦٣، ١٨٧٠ ميلادية: دون چوان، القيصر فيودور إيونوفيتش، القيصر بوريس
Don Juan, Fjodor Ioannovics Cár, Borisz Cár. في الجانب الآخر من
التيار الواقعي في الدراما حمل العبء الدرامي الكاتب الروسي الكبير الكسندر
أستروفسكى Alekszandr Osztrovszkij الذي وقعت درامته الأولى تحت رقابة
البوليس أثناء عرضها. وأدى ذلك إلى توقّف عروض مسرحياته ما بين سنوات
١٨٤٩، ١٨٥٣ ميلادية فلم تُعرض أية مسرحية من إنتاجه على أي من خشبات
مسارح روسيا. لقد حاول الرجل التعبير الصادق - مسرحيا - عن عالم
التجارة والتجار. يبدأ عام ١٨٥٥ ميلادية ببشائر النور لمسرحياته: Csú Zsom
Piru Pohmelje (بقايا مريّة لحفلة غريبة)، بعدها (سلطان الظلام) يُعرى
فيها الامبراطورية المظلمة الروسية، ثم يكتب قمة أعماله مسرحية (العاصفة)
Vihar عام ١٨٥٩ ميلادية، وبعد أربع سنوات يُهدى للمسرح الروسي
Jövedelmező Állás (الوظيفة المربحة). هنا عند أستروفسكى لا نعثر على
وهم أو خداع Illusion بين الأغنياء والفقراء، لكننا نرى بأعيننا التخلف الفظيع
لروسيا. وبين عامي ١٨٧٥، ١٨٦١ ميلادية يشتغل أستروفسكى على رسالة
متسلسلة تناقش حال المجتمع الروسي بعد إطلاق - سراح العبيد حيث تظهر
آنذاك عوامل الشرف وإلى جوانبها عوامل الخداع والرياء.

في الغرب لم يكن هناك دوى يُسمع لما يحدث في روسيا.

في مؤلف توماس روبرتسون Thomas robertson بعنوان - Egyszavas

(كلمة واحدة فقط One-Word Only) تبخر روبرتسون في ما هية الدرامات الاجتماعية (Society - Társaság, Ours - Miénk, Caste - Kaszt, Play - Játék, School - Iskola) (كل هذه القضايا الاجتماعية التي ناقشت جميعيات المجتمع، وأصحاب الأدوار فيه، والمسرحية، ودور المدرسة في المجتمع - المترجم).

حققت الدراسة وإعلانها صوتا مواطنيا قويا نجح على إثرها - ولو بنجاح متوسط القيمة - ألكسندر ديماس الابن Ifjabb Alexandre Dumas فقد كتب فردى ليبرتو الأوبرا المأخوذة عن مسرحيته - غادة الكاميليا - استطاع بعدها ديماس الابن أن يتجه مباشرة إلى شكل الحياة عند المواطنين. أراد كتابة درامات أطروحية Thesis - Drama على غرار الرسائل العلمية حتى يكون المسرح "ناجحا" ومنتقلا إلى مرحلة النتائج والمستخلصات، مع اعتقاده بأن الفكرة هي السبيل إلى نجاح وازدهار المسرح.

جاء صوت الدرامي إميل أوجيه Émile Augier عاليا لمعارضته بعض أفكار ديماس الابن وفتح باب النقاش معه.

حققت الدراما " الواقعية " نفسها بحاجة خشبة المسرح إلى الواقعية. ثم ظهرت بعد ذلك عناصر الخداع فيها . ثم جاء الاضطراب إلى التوثيق المعماري للعصور - واقعيا - وإلى تنفيذ الأزياء حسب تواريخها وأزمانها في دقة وأمانة وموضوعية، كما أشار بذلك مسرح ما يينجن Meiningen موجه المسرح وقائده النبيل جيرج الثاني II. György ومحققا كل أفكاره.

حتى بدأ استعمال ما ذكره روبرتسون عن عروض دراماته بمصطلح Box Setet بمعنى أن كل جنبات المسرح تكون مغلقة وحتى السقف يتواجد ليُكمل الإغلاق المكاني والمنظري، ولما كان الممثلون منذ عهد جاريك Garric "يسعون إلى الطبيعية" جيلا بعد جيل، فقد جاء روبرتسون الآن ليحقق علاقات الحياة في الحركة المسرحية.

في ١٩ مايو ١٨٧١ ميلادية يحدد كوميون باريس Párizsi Kommün بعد مناقشات طويلة قواعد الوظائف الاجتماعية للمسارح. في المناقشات التي دارت أريان نعرفهما عن قُرب: هما رأى فيليكس بيات Felix Pyat، ورأى آخر للمجرى فرانكل ليو Frankel Leó . توضحت الأمور أكثر فأكثر، فالمسارح ليست قسما في وزارة الداخلية، لكنها من الطبيعي أن تتبع وزارات التعليم، " لأن المسارح هي وسائل لتربية الشعوب". لكن غلبت على جلسة المناقشة موضوعات تتعلق بالمساعدات المالية التي تدفعها الدولة للمسارح، فقد كان غريبا أن يدفع فلاحو Berry المساعدات "لراقصات الأوبرا الفرنسية". لكنهم أعلنوا أنهم لا يريدون "فنونا حكومية"، وهو ما فسّره فرانكلين قائلا: " إذا كانوا يعتبرون الحكومة هي مصدر للمال فإن واجبها يكون هو التدخل في الآداب تماما كما تتدخل في أي موضوع تعليمي آخر" (٢٨).

خرجت مشكلات علّت سطح النقاشات، بدت مؤخرا عند الحكومات
الاشتراكية فيما يتعلق بسياسة الثقافة فيها. وكان لابد من اكتمال عصر تاريخي
كامل حتى يُكمل عصر الامبريالية دورته الزمنية التاريخية.

لقاء مع الماضي:

الاستعمار والجسور المسرحية

ما بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين توسع الإسلام فى الإمبراطورية التركية - العثمانية بما مثل صعوبات للتجارة فى وسط آسيا . فالشعوب الواقعة على شاطئ المحيط الأطلنطى حاولت التوصل إلى تقارب جديد : الطريق البحرى إلى الهند . وعلى هذه الصورة كان البرتغاليون فى القرن الخامس عشر الميلادى يعبرون - كما يودّون - ويبحرون الشواطئ الغربية لأفريقيا . وفى نهاية نفس القرن بدأت مراكب كولومبوس Kolumbusz تجوب البحار والمحيطات حتى وصلت إلى اكتشاف الأرض الأمريكية . لم يعرف المكتشفون، ولم يكن ذلك من اهتمامنا -- كأوروبيين - أن نعرف أنّ على هذا الجزء من الكرة الأرضية عاشت قبائل استمرت لعشرة آلاف من السنين، وأنه كانت لها ثقافات خاصة بها . احتل المكتشفون الأراضى والمساحات الواسعة وفرضوا استعماراً لم يسبق له مثيل فى هذه الأراضى والمساحات . لم يُقدر الاستعمار لا هذه الأماكن ولا شعوبها لكنهم استقبلوا هذه الشعوب كأنهم من بقايا " الوثنيين - Pagan " كان رفضهم هو أسلوب المعتدى المُحتل الذى يُدمر العقائد والتقاليد والموروثات، بل الشعب نفسه أيضاً . حسب الإحصائيات

الرسمية حارب (٢٥) خمسة وعشرون مليون أفريقي خلال أربعمئة عام (٤٠٠) سنة ضد العبودية، وعلى الأخص فى العالم الجديد المُكْتَشَفُ فى الأرض الأمريكية. أما السكان القُدامى فانهم إما أن يكون المكتشف قد أبادهم، أو أنهم أجبروا فى القرن العشرين أن يكونوا ادخارا للمستقبل لا يعلمه إلا الله .

لم يعرف السكان القدامى إلا جسورا مسرحية أوروبية. لقد تمسكوا بالتياترالية المحلية لأماكنهم، كما عرفوا النماذج المُصدرة: مسرحيات المدرسة اليسوعية فى القرن السابع عشر الميلادى ثم مسرحيات الفودفيل فى القرن التاسع عشر الميلادى.

- تقاليد المسرحية الافريقية

"اكتشف" الأوروبيون التقاليد الموروثة بجميع أشكالها. مع أن من الواضح أن "طريقة الإنتاج الأسويى" كانت لها أشكال خاصة تُعبر عن حقيقة الأسويين، والذي تشير إليه قبل قرنين من الزمان عادات وسلوكيات خاصة بهم.

إن الخطوط العامة للتقدم فى هذه الأماكن تكونت بطريقة التماثل والمطابقة Identity . إذ نتقابل مع فن الرسومات الصخرية والذي يتماثل ويتطابق مع "الفترة الانتقالية " Transitional " وشخصياتها: " Fezza, III. In Habeter "

وتعنى فريق الرسم الصخرى فى الشمال الأفريقى وقد حمل رأس حيوان تماما
مثل ما كان يحدث فى كل أراضى أفريقيا من مناظر الصخور ورسومات الكهوف
لشخصية الإنسان المُقنَّع^(١).

حفظت هذه المناطق وقبائلها وعشائرها أسماء الحيوانات، كما حافظوا على
القناع منذ آلاف السنين، كما عرفوا الطوطمية وأفكارها ومعتقداتها. وهو ما
يُؤيده وجود قناع الرأس للظبى بقر الوحش المؤسلب Antelope فى Kongó
الكونجو (عند قبائل بابندا Bapende). وفى مالى Mali عُثر على قناع
يُمثل بقر الوحش المائى Víziantelope، وأقنعة أخرى من العاج ثرية الصنع
عُرفت باسم Kompozit^(٢). كل هذه المُقدمات هى فى واقع الأمر إرهابيات
تياترالية نفهمها. لكن التياتراليون الذين يعملون هذه الأقنعة يعبرون بالضرورة
عن " صورة" ما يحملونها لينقلوها إلى آخرين فى حالة من حالات التقمص، أو
هم يتلبسون انسانا آخر ذا قوة جبارة، وسلطان عزيز. فى ناحية هاجادوجو
Vagadugu كانت الأقنعة الشائعة هناك تُعبر عن صراع بين قوتين " طبقة عليا"
ووطنيو مُوسى Moszi^(٣). وهناك أمثلة عديدة على انتصار القبيلة على صاحب
القناع سالب الفنائم وسارقها " واحتفاظ القبيلة بالقوة والسودد" لعدة مئات من
السنين. وهنا كان الخوف من أن إحدى وظائف القناع تتقمص الشخصية
(التقمص بالقناع) فى مراسم الطقوس الدينية. عندما كان الحدادون فى قبائل
مالى يصهرون الـ Numuk فإن العادة كانت تقضى بوضع ما بين (١٠ - ١٥)
عشرة وخمس عشرة قناعا ضخما للحراسة التى تقوم بها Komma. بعد هذه

الصور تقدم الأمر بعض الشئ من ناحية (تعبير القناع) وما ينم عنه أو المطلوب منه إيصاله، وذلك بتحديد الشخصية.. الشخص الإنسان Person الذى يحمل القناع على وجهه وكُنِيته. فمثلاً فى منطقة بامبوتى - بيجموس - Bambuti Pigmee عبر القناع عن روح الغابة، وفى أماكن أخرى عبر عن روح الأم وشخصية الأمومة. والحق أن هذا التقمص (بالقناع) كان يستند على وقائع سلفية مستمدة من الأسلاف والأنساب Ancestor^(٤).

أوشكنا أن نقرب على أن نقرب من مصطلح الطقسيات المتجهة إلى وجهة التياترالية إذا اتفقنا على أن الوسيلة تحمل علامات أو خصائص " التمثيل " كما فى طقسيات هودو Vudu فى داهومى بنيجيريا Dahomey- Nigéria خاصة فى حالات استعمال عرائس الماريونيت Marionett.

بين مختلف أشكال الإقطاع فى أفريقيا - وعلى مستوى الحكومة - تكونت أشكال غنائية " بلاطية ملحمية" EPIC - MEMETIC تتسم بالتقليد والمحاكاة والتكرار البيئى.

أحد هذه الأشكال نموذج Bárd* وقد أطلق عليها مصطلح Dialli (Dieli). يكتب فروبنيوس عن هذا النوع من العروض مُعتبراً إياه عرضاً يتخذ

* Bárd قصيدة قبلية ينظمها شاعر قبلى فى مآثر الأبطال ثم يقوم هو بإنشادها، وعادة ما تدخل الملاحم فيها (المترجم).

من التقاليد الماضية صورة يرتكن إليها: " عندما تقدم العرض على قُرص مُدَوَّر Disk ! فإن الصورة الصوتية والمرئية كانت هي التمثيل بعينه، تنكر وتقليد ومحاكاة مصحوب بعدة شخصيات، وبعدة كلمات سريعة أحيانا ثم بطيئة أحيانا أخرى مع تغيرات فى درجة التنبو Tempo (أى درجة السرعة الواجب اتباعها فى غناء مقطع أو عزفه، أو درجة الحركة أو النشاط فى الحبكة المسرحية - المترجم). وعلى ذلك فقد كان الصوت يأتى غناءً ما بين الانخفاض والحيوية"^(٥). فى أماكن أخرى من الريف جرت نفس الصورة على نفس المنوال الذى تقدم ذكره، لكن بفرق واحد فى اسم المصطلح، إذ كان فى الريف Griot. وبغياب سلطة الدولة والحكومة فقد ضعف رمز " البلاط " ولم يتمسك به أحد. وكان من جراء هذا الضعف أن ظهرت العروض آنذاك، بل والعروض التى تتابعت مؤخرا وفيها بغايا متشرددت وتائهون زائفون Vagrant، ومُهرجون مُسلّيون، وشعراء وموسيقيون^(٦).

أخذ الأفريقيون نوعى Minstrel, Mimosz * المنسترل والميموس نقلا عن الأوروبيين. وعلى ذلك فقد انتمت المسرحيات الشعبية للجماعات المشتركة إلى نوع درامات الميموس الكوميديّة، حتى مع هذه الاختلافات الكبيرة بين اللغات

* Minstrel نوع من القرون الوسطى فيه مُغنى على نغمات القيثارة، كما كان يُطلق نفس المصطلح على الفرق الكوميديّة ممثليها من البيض لكنهم يظهرون على المسرح فى صورة الزوج يعرضون ضروباً من النكات والأغنيات - (المترجم).

واللهجات الأفريقية، إلا أن مصطلح Kotéba كان يعنى فى مضمونه هذا النوع من المسرحيات والعروض. اشتغلت المسرحيات على إعداد نمط معين للمواقف فى الميموس: الصياد العائد من رحلة الصيد يتهم زوجته بالخيانة، مناقشات بين فلاّحي القبائل واختلافات فى وجهات النظر بينهم يضع شيخ القبيلة حلاً لها فى النهاية... إلخ.

النماذج المسرحية تدخل تباعاً إلى خشبة المسرح: الجار المُفترى القاذفُ والمُشوه للسُّمعه، والصياد المتفاخر بصيده، والسيد السيئ، والخادم السخيف، وآخرون من أنماط مختلفة. مسرحية بلا وسائل من ناحية الشكل، ولا ديكورات أو مناظر، كما لم تكن هناك حاجة تدعو إلى استعمال الأزياء المسرحية. ومع ذلك فمن زاوية الأساس والمبدأ الروتينى فالعرض يحتوى على فن التمثيل، والرقص، والغناء، والموسيقى القديمة والشعبية^(٧). عملت الحكومات الأفريقية فى عصور القرون الوسطى على إضعاف نظام القبيلة وطمس سلطاته. وهو ما لم يُمهّد - تاريخياً - لميلاد سلطات مركزية فى أفريقيا كما كان الحال فى قارة أوروبا. خاصة وأن الوقت الذى كانت أفريقيا تحاول فيه النهوض فاجأها المستعمرون بالاحتلال. فإذا ما قدّم المبشرون والمرسلون الدينيون Missioners مشاهد مسرحية، ولُنقِلَ بلغة (يوروبا) Joruba، فإن هذه العروض ومشاهدها كانت غريبة على أصحاب الأرض الأفريقيين المولودين هناك (لأن لغة يوروبا واحدة من بين آلاف اللغات واللهجات الأفريقية المنتشرة فى كل القارة الأفريقية (المترجم).

- الأمريكيون والاستعمار

بدءاً من القرن السادس عشر الميلادي وصل من أوروبا أصحاب العيون المفتوحة والقلوب المستعمرة جنبا إلى جنب مع الكهنة ورجال دين إلى هذا العالم الجديد، تقابلوا مع شعوب تلتقط فضلات الحصاد وأخرى تعمل فى صيد الحيوانات أو الأسماك، لكنها شعوب تعودت على القيام وممارسة طقوس الطوطمية وطقوس الحيوانية البهيمية Animalism* .

فى أمريكا الشمالية رعى الفلاحون والمصلحون الزراعيون الأرض. وفى أمريكا الوسطى كانت أشكال الحكومات على مستوى أعلى تقدما ولهذا ففى وقت "اكتشاف" القارة الأمريكية كانت هناك اختلافات حادة فى مستوى التطور بين مجتمعات هذه القارة الواسعة. فى الشمال عند الإسكيمو Eskimo كان هناك رجال شامانيون، ونساء شامانيات منهم ومنهن المُشخصون والمُشخصات للأمراض، والخبراء بأنواع الأمراض، والمُطبيبون للمرضى بين الجماعات، والمتقمصون لشفاء العلل وإعادة المرضى إلى الحالات الطبيعية عن طريق محاربة الشرور بالأصول والمعتقدات الشامانية والغناء، والتي تنصدرها أغنية النصر

* Animalism المذهب الحيوانى، مذهب يقول بأن البشر ليسوا غير مجرد حيوانات، وأن عالم الحيّونة أو التَحَيُّون موجود داخل النفس البشرية (المترجم).

(شامان ٩). فى مسيرة بحر Csukes تشوكوتش عرضوا قناع Doyalurol (أويالورول) " المرأة شديدة الحساسية " Fastidious التى يتصل سلوكها بمضامين وأفكار درامات الميموس. أما أشكال الأقنعة فقد كانت عريضة ومتنوعة معبرة عن الكثير من التعبيرات ما بين الخوف والذعر إلى الوضوح والشفافية^(٨). عند قبائل ما يدو Maidu فى كاليفورنيا Kalifornia تقمص الراقصون أقنعة تمثل عدة أنواع مختلفة من الآلهة ومن بينهم (كوكسو) Kukszu ("ذو الرأس الكبيرة ") والذى تجاوزت ضخامته المتر الواحد. أما فى الشاطئ الشمالى الغربى للمحيط الهادى حيث عاش الهنود الحمر فقد كانت هناك موروثة تياترالية غنية: كان بالاستطاعة رؤية انتصارات الشامان السحرية حتى فى التعبير النفسى للعروسة الخشبية الماريونيت أو فى أقنعة الحيوانات عند الفرق المسرحية السرية (بل لقد ألبست هذه الفرق الحيوانات لتصير شبيهة "بالإنسان"). فى الجزء الجنوبى الشرقى لأمريكا الشمالية انتشر قناع سرى يُعبر عن ثقافة الهنود الحمر أطلق عليه Hamis Arc (الوجه المزيف). كما كان من بين أنواع هذه الأقنعة أقنعة تمثل (الخنزير، البيسون - الثور الأمريكى Bison). كان الاهتمام الأكبر فى القناع هو التعبير عن الوجوه المهتزة والمهزوزة غير المستقرة، والأرواح الشريرة المؤذية، وكل ما يوحى به القناع من هلع وذُعر^(٩).

تحكمت عدة عادات تياترالية ذات أنواع مختلفة عند قُرى الهنود الحمر Pueblo. بعض الأقنعة عبرت عن الآلهة المهمة، لكن أهم هذه الأقنعة وأكثرها شيوعاً كان قناع الشخصية الطيبة Katsinák البطل الذى يفتح مشهد

الطقسيات. فى هذه الطقسيات عادة ما كان يشترك عدد من مُهرجى الشعائر ومجموعة كُتاب الطقوس: ضايقوا باشتراكهم هذا جلال الطقس، تجولّوا فى القرية، تدخلوا أثناء الرقصات، أثاروا ضوضاء وجلبة، أطلقوا السباب والشتائم واللعنات، بل وتعدّوا بالضرب على أعضاء القبيلة الذين اعترضوا على الماضى. جرى الرقص "المقدس" فى وقت واحد متزامن مع المشاهد الكوميديّة التى يقدمها (الچوكر) المزّاح المُنكّت Joker وهو يمثل - ووحده - الانتصار على "البطل" الغريم. أما شخصية كاتشينا Katcsina الكوميديّة والمتحمسة لأداء دورها أكثر مما ينبغى فإنها تظهر فى قناع نحلة وفى يدها عدة سهام قليلة تُخيف بها الأولاد ، لكنها سهام كليلّة تضع شخصية النحلة نهايات السهام فى "الجروح" لتطبّب بها المصابين. ترجم الأباش* "رقصة الشيطان" التى تظهر بالقناع والتقمص إلى "أرواح جبلية" بمناسبة بدء الطقسيات بهذه الرقصة، وفى ملابس سوداء^(١٠). ومرة ثانية تظهر ثقافة ذات مستوى عالٍ فى أمريكا الوسطى والتى عُرفت لأول مرة فى أوروبا، لكنها لا تبقى طويلا إذ سرعان ما يُدمرونها.

ظهرت فى الطقسيات الأزتكية Aztec خصائص درامية، مثل "كنس الطريق - út Seprése" فى الشهر الحادى عشر بمناسبة انتصار الشامانيات (نساء الشامان) على الحرب الصورية Sham Fight. وفى الاحتفال العيدى الذى يقام كل ثمانى سنوات ويُقدم فيه "طعام - Vîitamale" ** الطّامال، كان يُشاهد

* Apache الأباش هو الشعب الهندى الأحمر فى الجنوب الغربى من الولايات المتحدة الأمريكية - المترجم.

** Tamale الطامال طعام مكسيكى بُعد ويُجهز من دقيق الذرة + لحم مفروم مع الفلفل الأحمر.

مناظر فُرجوية: لفرشات Butterfly ، خنافس Beetles ، طيور Birds يتقدمن
المسيرة فى العرض. بينما يظهر على مستوى ثانٍ على الجانب الآخر المهرجون
المنكّتون من شحاذين، ومشلولين مُقعدين Lames ، وصُمّ Deaf .

فى الشهر الثانى فى عيد نُمو النبات Vegetation يصبح التقمّص أكثر
تعقيداً : يُلبس الكهنة المشتركون فى التمثيل ملابس ناعمة من صوف الخراف
مُزينة بندفة ثلج Fleece تخلع عليها الطبيعية. فى الشهر السابع يُقدم العرض
الراقص عُمال صناعة الملح. ومرة ثانية تعود سيرة الطوطمية وذكرياتها فى
الحرب "الصورية" . يبدو فى هذا الحرب "الصورية" النسّر، صورة اليّفورّ
Jaguar، الشتاء / والصيف، النور / والظلام، السماء والأرض . كل تلك الحرب
يحمل المتقمصون للنسر واليفور - رمزيًا - ملابس مناسبة لفصول السنة
الأربعة. أما مكان عرض المسرحية فهو ساحة أمام القصر الملكى على منصة تُعد
خصيصًا لهذا الغرض يبلغ حجمها ٣٠ x ٣٠ مترًا ^(١١) .

بيانات جديدة عن الشعوب المايانية Mayan تشير إلى إرهابات تياترالية
متقدمة preteatrális ، وإلى التقمّص أيضًا، بما يكشف عن بدايات مسرحيات
الميموس. يشير بيان أول إلى العثور على جداريات مُصورة Wall- Painting فى
منطقة بونامبوك Bonampak تكشف عن أقنعة لممثلين تُصور طيورًا، قواطير
(جَمْع قاطور تمساح أمريكى - Alligator) ، الكركند جراد البحر Lobster .
وتتنمى هذه الجداريات وهذه الأقنعة إلى الشهر السادس وإلى العروض التى

تمت فى منطقة Chichén Itza والتي اشترك فيها الكهنة ومهرجو الطقسيات. جرى التمثيل والعروض فى أكبر ميادين المدينة. ارتفاعان على شكل منصة عالية ترتفع كل واحدة منها إلى ستة أمتار حيث تُقدم عليهما كل " مشاهد المهرجين والمسرحيات الهزلية الضاحكة ". فى عيد (كوكولكان) Kukulcán فى منطقة (مانى) Mani اتخذت مسرحية " الفارس الميموس الضاحك " مكان المركزية : ممثلوها على البيوت من بيت إلى آخر مُقدمين لحظات ونُتفات من العروض (كنموذج بسيط لإغواء الناس على الذهاب لمشاهدة العروض فى أماكن التمثيل - المترجم). من بين هذه اللقطات المسرحية لقطة عن بائع لحم الديك الرومى، وأخرى عن (الحاوى) صاحب الحيل والخدع Tricks، وثالثة عن الشاب الغبى بطئ الفهم، ورابعة عن إنتاج الكاكاو أو عن " الوقف على عتبة السماء ". أمام عتبات البيوت وبعد تمثيل هذه اللقطات المسرحية المختارة تقبل الممثلون الهدايا والمكافآت، والتي تقاسمها فيما بعد كل من الكهنة والممثلين ^(١٢) .

صوّر مماثلة يمكن مشاهدتها فى أسبانيا أثناء إمبراطورية Inka. طبيعى أن يكون التقمص عائد فى أصله إلى الطوطمية التى يتلبس فيها الممثل ويتقمص شخصية حيوان من الحيوانات بشكله وهيئته وزِيَّه أيضا. حفظت فرقة مسرحية سرية قديمة " القناع الخشبى " - " Fa Ála'rc " (Quacones) . لم يكن مجهولا عندهم هذا القناع إذ كانوا يعرفونه، كما كانوا على علم بوظائف مسرحيات الميموس. وعلى هذا المنوال قدّم الزّراع الفلاحون رقصة (Hayl - Yi) وفيها يسير الممثلون المشتركون فى مسيرة، وبين الوقت والوقت تجرى مشاهد قصيرة

يعرض كل ممثل أو مشترك طبيعة ووظيفة الشخصية التى يمثلها، بينما مشاهد أخرى تصور الحياة العائلية فى المجتمع. وأغلب الظن أن هذه المشاهد قد سمحت مؤخرًا لتكوين الاحتراف عند الممثلين المهرجين الكوميديين مثل Sanca Rimac، Kocho Rimac، وهى فرق محترفة تكوّنت من سكان هذه القرى. كما وصلت إلى صفوف القمة المسرحية مسرحيات عُرفت باسم Puruyaja والتى قدّمها وأشرف على عروضها الحُكّام بمناسبة انتصاراتهم فى حرب من الحروب، مُصورين فيها سيرة وحياة الأبطال القوميين والوطنيين فى بلادهم، ومُعيدين تمثيل هذه الأحداث الكبار، بما مهّد لخروج " الدرامات التاريخية" مستقبلاً^(١٣).

*

أحضّر الفزاة معهم عاداتهم التياترالية الخاصة بهم، ثم بدءوا فى بناء وإقامة الجسور الثقافية. كانت رغبة خاصة A Matter of Special Interest حينما صحب هرناندو كورتز Hernando Cortez معه عام ١٥٢٤ ميلادية إلى هندوراس اليوم إحدى العرائس وجاء معه مهرجون ومشعوزون مُحْتالون Jugglers. لكن المكان الرئيس والأبرز للمسرحية تكوّن فى دولة المكسيك، فمنذ عام ١٥٣٨ ميلادية قدّم المكسيكيون مسرحيات عُرفت باسم (كوربوس كريستى) Corpus Christi وعرضوها أمام أكبر بيوت العبادة. وبعدها بعام واحد عُرضت

مسرحيتنا احتلال رودوس، الطريق إلى يورشاليم، Rhodosz Elfoglalása،
Jeruzsálemi Bevonulás . بعد إنشاء الجامعة عام ١٥٥١ ميلادية كُثرت
العروض المسرحية وأضحت أعظم انتظاما وانتشارا حيث تقدمت أنواع مسرحية
أخرى مثل: Pasók, Entremeses, Pastorlák (عيد الفصح عند اليهود Pasch،
المُقدمات، الباستورال). عام ١٥٧٤ ميلادية يكتب المؤلف الدرامى المحلى يُوان
بيرز راميرز Juan Pérez Ramirez مشهدا دينيا يُعرض على المسرح بعنوان
(الراعى بيتر والتعاقد الروحى مع الكنيسة المكسيكية). عام ١٥٩٧ ميلادية يُشيد
" بيت الكوميديا " Comédiaház . بعد مائة عام تبدأ الكاتبة الشهيرة (يوانا
إنيس دو لا كروز) Juana Inés De La Cruz فى البحث عن القومية فى الدراما،
ولذلك تتجه بدءًا من عام ١٦٨٣ ميلادية فى كتابة كوميديات مثل (موضوع
صفقات الكنيسة... إلخ) Los Empeños De Una Casa تعقبها بمسرحية عن
الإيمان بالأسرار المقدسة، على غرار نماذج الأسباني كالدرون^(١٤) .

فى أمريكا الجنوبية لم تظهر عروض مسرحية فى أى من بلادها قبل القرن
السادس عشر الميلادى. فى بيرو Peru نتقابل عام ١٥٩٩ ميلادية مع أول فرقة
أسبانية متجولة تصل إلى هناك. وحسب معلومات برتغالية فان قسًا كاثوليكيًا
هو يوجى دو أنشييتا José De Anchieta يكتب الدراما المدرسية الأولى بلغة
توبى Tupi حوالى عام ١٥٩٠ ميلادية. فى شيلي Chilé يظهر عرض مسرحى
من تمثيل جنود وهواة من الموظفين يستهدف الترفية والكوميديا عام ١٦٦٣
ميلادية. أما فى الأرجنتين Argentina فإن نموذج المسرحية الأوروبية يصل

إليها فى القرن السابع عشر الميلادى: أولا، أمر كاردينالى بإلغاء عروض مسرح العرائس (١٧٥٧-١٧٥٩ ميلادية). هذا بينما يسجل عام ١٧٨٣ ميلادية تشييد مسرح فى بيونس أيرس Buenos Aires وفيه يقدمون عملا دراميا للمؤلف المحلى (مانويل 2. لباردين) Manuel J. Labardén يدور حول شخصية لوتسيا ميراندا Lucia Miranda إحدى الشخصيات البطلة فى عصر الاحتلال. بدأ نبلاء (إنكا - Inka) حركة الاستقلال القومى عام ١٧٨٠ ميلادية، وفى آخر عهود الإنكا عصر Tupac Amaru عرضوا مسرحية كانت ذائعة الصيت فى أوروبا (Ollantay) والتي كتبها عن حالة منطقة Inka أنطونيو فالديز دو تينتو Antonio Valdez De Tinta منع الملك الأسباني عرض الدراما على الفور^(١٥).

*

جاء احتلال أمريكا الشمالية على عكس ما حدث فى أمريكا الوسطى وأمريكا الجنوبية. وقع الاحتلال لأمريكا الشمالية على عكس ما حدث فى أمريكا الوسطى وأمريكا الجنوبية. وقع الاحتلال لأمريكا الشمالية فى أيدي الإنجليز البروتستانت (ومن الواضح أيضا أن الاحتلال قد شمل لفترة قصيرة هولندا، أما كندا فقد كانت من نصيب الفرنسيين فى البداية). هذه الحقائق قد أدت إلى حقائق مستقبلية فيما بعد. ففي الأماكن التى سيطرت عليها الملكية

الإنجليزية تقدمت فى سرعة المسرحية. أما فى الأماكن التى وضع فيها البيوريتانيون أيديهم عليها - خاصة مساحات نيو إنجلاند New England فإن التاريخ يسجل وجود معارضات ومناهضات لكل عرض مسرحى فى تلك المناطق. على كل فإنه يبدو أن هناك أربعة نقاط أو مركزيات حققت على الشواطئ الشرقية للكرة الأرضية تقدماً متشابهاً إلى حد ما.

فى عصر الملكة الإنجليزية إليزابيث يبرز إقليم فرجينيا Virginia عام ١٦٦٥ ميلادية، وتحديدًا ليلة ٢٧ أغسطس حين عرض دراما وليام داربى William Darby المعنونة (الدُّب وَجَرُّو الدب) A Medve És A Bocs فى مكان اسمه Accomac. وتعود شهرة فن التمثيل فى ذلك المكان إلى أسباب هامة منها إن لم يكن أهمها هو افتتاح جامعة Williamsburg فى تلك المنطقة ، والذي بدأ معه طلابها فى إخراج وعرض العروض المسرحية بدءًا من عام ١٦٩٣ ميلادية - كذلك فإن عام ١٧١٦ ميلادية قد شهد بناء مسرح جديد هناك أيام الاحتلال الإنجليزى. عام ١٧٥١ ميلادية وفى شهر أكتوبر تبدأ موجة الفرق المحترفة بفرقة Virginia Company of Comedians (فرقة فرجينيا الكوميديا للتمثيل) التى عملت لمدة عشرين عامًا لتقديم ريبورتوارها فى المناطق الجنوبية الصغيرة والكبيرة المكتظة بالجماهير. ومن تجربة جامعة وليام برّج انطلقت فرقة لويس هالام Lewis Hallam المسرحية - فرقة مسرحية خاصة من الأطفال - عام ١٧٥٢ ميلادية : عرضت الفرقة مسرحية شيكسبير (تاجر البندقية) باثنى عشر

ممثّل من الشباب، وثلاثة من الأطفال. تُعتبر مدينة تشارلستون Charleston المدينة المسرحية الثانية لحكومة فرجينيا. تعود البيانات الأولى إلى دراما من أوتواى Otway إلى افتتاح مسرح Dock Street ما بين عامى ١٧٣٥ ، ١٧٣٦ ميلادية.

النقطة المركزية الثانية والهامة هى فى حكومة بنسلفانيا Pennsylvania وتقدّم يبدو فى منطقة فيلادلفيا Philadelphia. عام ١٧٢٣ ميلادية تدخل إليها فرقة مسرحية جواله لأول مرة فى تاريخها المسرحى. بعد سنة واحدة فقط يُفتتح مسرح أطلق عليه اسم New booth. عام ١٧٦٦ ميلادية وفى نفس المنطقة يبنى دافيد دوجلاس David Douglas أول مسرح يعمل فى استمرارية يومية فى أمريكا A Southwark Theatre، وبعد عام واحد يشهد المسرح أول عرض بتمثيل ممثلين محترفين يمتنون مهنة فن التمثيل ويعيشون على إيراداتهم المسرحية. يكتب لهذه الفرقة المقيم المحلى: توماس جودفرى Thomas Godfrey درامته (أمير بارثيا) The Prince of Parthia تراجيديا تاريخية كلاسيكية.

فى السنوات الأولى فى القرن الثامن عشر الميلادى يظهر تطور لفنون التمثيل فى مدينة على الجانب الشرقى هى نيويورك. لم تُصرح المدينة (نيويورك) عام ١٧٠٩ ميلادية لريتشارد هانتر Richard Hunter للاضطلاع بتأليف فرقة للمسرح. عام ١٧٢٢ ميلادية يُفتتح مسرح New Theatre حيث تُمثل عليه مسرحية جورج فاركوهار George Farquhar المعنونة The Recruiting Officer

(الضابط المُجَنَّد). وفى نفس العام تبدأ المسرحيات المراثية: "Mr. Holt
Hosszú Szobájában (حجرة السيد المتوفى الواسعة الطويلة) حيث تظهر فيها
شخصيات أرلكين، اسكاراموش أو " المخدوع الأسباني " Arlequin,
" A Becsapott Spanyol " Scaramouche. إن أصعب المواقف ظهر فى شبه
جزيرة مانهاتن Manhattan المنبسطة فى الشمال من نيو إنجلاند. كان التمثيل
بيد فرق مسرحية من الهواة. وقد وصلت إلى هذه المنطقة سفينة تحمل اسم
Mayflower (زهرة مايو) كما تحمل بيوريتانيين على ظهرها. ولم تكن مصادفة
فى زمن حرب الاستقلال أن يعرض جنود الجيش الإنجليزى المُحتل دراما اللواء
John Burgoyne المعنونة The Blockade of Boston (حصار بوسطن)، ثم
مسرحية على نفس منوالها الحربى لمؤلف اسمه Hugh Henry Brackenridge
بمعنوان The Battle of Bunkers - Hill (معركة تل مستودع الفحم الحجرى). لم
تصل مسرحية الرائد روبرت روجرز Major Robert Rogers بمعنوان Ponteach
or The Savages In America (بونتيش أو الوحشية فى أمريكا) إلى خشبة
المسرح والتى كتبها عام ١٧٦٦ ميلادية. عام ١٧٧٨ ميلادية يصدر تشريع يعاقب
كل من يساعد المسرحيات بالطرد من الوظيفة أو من يشترك فى التمثيل^(١٦).
هكذا بُعِدَت شُقة الثقافة المسرحية الأمريكية عن الثقافة المسرحية الأوروبية

الأم.

- "شعبُ الحلم"

السكان الأصليون في استراليا

منذ ثلاثين ألف سنة (٣٠,٠٠٠) استقر السكان القدامى بعد الهجرة إلى أستراليا وكونوا الركيزة الأولى للوطن ناحية الشمال. منذ مائتى عام مضت ورفع الرجل الأوروبى قدمه عن هذه الأرض تاركا إياها لسكانها الأصليين. ومنذ قرن من الزمان ويقرر علماء الإثنوغرافيا Ethnography أن شكلا من أشكال الحياة قد تكوّن عبر آلاف السنين فى تلك المنطقة من الكرة الأرضية، وأن إنشاء بنيويا خاصا يتعلق بالبنية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية قد عكس طابعه على الحياة الثقافية الثرية. لقد أفتى الإثنوغرافيون فى اتفاق واحد مُتحد " أن فنون المجتمع عند السكان الأصليين القدامى فى قمّتها دينية عقائدية تصل إلى فكر مسرحياتها، لشعب يؤمن بالطبيعة الحيوانية، وبأن أشكالا اجتماعية تخرج من فكر الإنسان وعبقريته، وهو الأمر الذى يُذكر بالقوى المنشئة والمُعصدة للمجتمعات"^(١٧).

ومع أن الإثنوغرافيين لم يفصلوا بين الطقس " المقدس " ودراميته، وبين المسرحية ذات الخصائص الترفيهية، إلا أن هناك بعض علاماتٍ بعدهما عن بعضهما البعض وعدم تلاقيهما فى أكثر من مكان. هنا يجب النظر إلى مستويين مختلفين: الطعام ، ومعه طقوس لضمان العيش والحياة. إلى مستوى ثانٍ فى هذه الرقعة يحمل تلقين بسائط الفن Initiation الموجودة فى التقليد والمحاكاة

Mimetic. لكن كل مستوى منهما يؤكد تباعده عن الآخر وفق عدم التوافق الميثولوجي. فالأحداث قد حدثت أصلا في عصر " الحلم - Álom " عندما سارت القوى الطبيعية المختلفة إلى الحدث الإنتاجي. وكما سجل الباحثون: "هذه الأحداث التي حدثت في الماضي البعيد والتي لا يعرفها واحد من المعاصرين اليوم" قد منحت للسكان القدامى الأصليين " خطة حياة "، خطة يضعونها نصب العين في كل يوم وكل لحظات الحياة، ويحترمونها احتراما جليلا، ويُحققونها في عروضهم المسرحية وبإعجاب يقارب العبادة Cultic^(١٨).

هذه النظرة التجريدية (الأبتستراكت - Abstract) تتحقق عمليا في المثال التالي : في قبيلة Wolmer (فولمر) في غرب أستراليا ينقسم الزواج اللّحمي بين أفراد القبيلة الواحدة إلى فرعين من الزواج اللّحمي Two - (Moiety) Endogamy. علامة الفرع الأول المُسمى Gidor يُرمز إليها بطائر صغير، بينما الفرع الثاني المُسمى Wir يُرمز إليه بطائر. الفرع الأول يتخذ اللون الأحمر شعارا له، بينما الثاني يستعمل اللون الأسود كشعار. الأول يتصل بأمطار الشمال الشرقي التي تأتي من رياح تلك الناحية، أما الثاني فرياحه تهبُّ من الشمال الجنوبي. طبيعي أن الطقسيات في القبيلة تظهر في صورة وحدة متحدة في الفرعين مع أن كل فريق له طقسياته الخاصة به وذات الخصوصية الفردية المستقلة. ومن هنا جاء التعقيد، في تحديد الأماكن المناسبة لكل فرع من الفرعين عبر منطق جاد في المسرحية. إن أصحاب الميلاد في أستراليا يعرفون مصطلح Pmara Kutata فالشباب من حقه معرفة الأحداث الدينية والطقسية

ومكانها فى المسرحية وعلى خشبة المسرح. كما أنّ أحداث " الحُلم " وتذكّرها يمكن أن تأخذ مكانها فى نفس المكان. كما يحدث أحيانا أن يقع المشتركون فى الطقس فى الخطأ عندما يتعاملون مع مستوى آخر من الطوطم Totem . أحيانا ما يُعبّر مكان الأحداث فى المسرحية بالرمز " ببناء جديد للمكان "، مثال على ذلك إحدى أساطير قبيلة فارامانجا Warramunga التى تُلخص الطقوس فى أفعى - فوللونكو Wollonqua^(١٩).

عرف الأستراليون المسرحيات المقدسة التى وصلت إليهم من القارة الأوروبية والحاملة للبروفان والتجديف ورقصات Korrobori. هذا النوع من المسرحية الغنائية - الموسيقية - الراقصة يعكس الحياة اليومية العادية وخبراتها وممارساتها، شكل من أشكال الميموس الضاحك وإييزوديات فُرجوية مُلوّنة مبرقشة " كنهاية " تجمع بين تقمص الحيوان وبين قُوى الطبيعة، والرياح، والبحر، والعاصفة... إلخ. ويجرى التعبير عن هذه العناصر برقص مُؤسلب يتخذ الأسلبة صورة للتحقيق. إلى جانب مقدم عرض Korrobori وجماعته - الفرقة المسرحية " ومواد النميمة " : التى يتبارى فى إبرازها كل من النساء والرجال. إن فرقا أساسيا يبرز فى نوعى الطقسيات - السابق الإشارة إليه - وهو أنّ تلقين بسائط الموضوع فى الاستهلالية يكون للنساء والأولاد فقط كما أنه يجرى بطريقة سرية^(٢٠).

تغيرت كثيرا تقاليد الإرهافات التياترالية عند السكان الأصليين فى أستراليا، وأصبحت أكثر صعوبة وتعقيدا على مر السنين والقرون. ومع ذلك فلم

تصل إلى درجة الاحتراف، كما أن التنظيم للعمل المسرحى الفنى لم يتقدم إلى الأمام كثيرا.

ومن المهم أيضا الإشارة إلى ممارسات نوع يحمل خصائص المحيطات، وهو Poliné. فالى جانب تطور النظام الطبقي الاجتماعى تظهر مع الطبقة الحاكمة والعالية أنواع من قصائد مآثر الأبطال تُكتب شعرا Bard ثم تُشَد فى أحيان كثيرة، وكذلك يظهر خُطباء يجيدون الخطابة والإلقاء المسرحى النقى Orators، بل: لقد كوّن شباب المُوسرين والأثرياء أصحاب الامتيازات جماعات ترفيهية تمثيلية فى مناسبة يوم الترفيه Kaioi. أما (" فرقة ") Arioi فقد وصلت إلى مستوى عاليا فى الاحتراف: لقد وصلت إلى مستوى الدرجة الثامنة Nyolc Fokozat فى فنون البانتوميم، الرقص، والترفيه، وفى عروض الإنترلود الضاحك المُسلّى، لكنهم لم يُشاركوا فى إنعاش الأساطير أو الخرافات Myth، ولم يقتربوا فى عروضهم من أهم خصائص الميموس.. وهو النقد الاجتماعى الضاحك الساخر، والذي قدّم تعليقات وتوجيهات ساخرة إلى البابوية. ومع ذلك، فقد احترم المجتمع فرقة Arioi : لكن المجتمع كان حذرا من التأثير الشعبى والجماهيرى الذى أحرزه الممثلون حتى أنه خَشِيَ أن يُكوّنوا لأنفسهم ومن أنفسهم سلالة حاكمة مستقبلية Dynasty تستند إلى قوة تأثيرهم على الشعب الجماهيرى ...^(٢١).

فى عام ١٧٨٨ ميلادية يصل الكابت آرثر فيليب Arthur Philipp مع أول سفينة إلى الأراضى الأسترالية تحمل مجرمين ومذنبين فى حق العدالة Criminals. وبعد عام واحد (١٧٨٩ ميلادية) يقدم مُساعدوه وأنصاره من الجنود هواة التمثيل مسرحية فاركهار (الضابط المُجندّ). فى عام ١٧٩٦ ميلادية يُشيد فى مدينة سيدنى Sydney أول مسرح فى أستراليا. وقد اعتمد هذا المسرح على السكان الأصليين القدامى من هواة الإلقاء والتمثيل والخطابة المسرحية. وبهذا الربط الاجتماعى - الفنى، والمسرح التياترالى تم حفظ ثقافة هؤلاء السكان القدامى لأستراليا فى استقلالية تامة، وإقامة " جسور مسرحية " مع المسرح الأوروبى. وبعد إتمام التعرف على هذا المسرح البعيد، لاحظ المؤرخون موجات من التقدم. لقد هجر المسرح الأسترالى القديم وحفظه فى صورة المتحف، حتى يعبر إلى شبيهه المسرح الأوروبى إبّان القرن التاسع عشر الميلادى.

قرن المسرح العالمى: عصرنا الآن

فى عام ١٨٧٤ ميلادية تقوم فرقة مسرحية (فرقة مايننجن Meiningen) من بلد صغير فى ألمانيا برحلة مسرحية إلى البلاد الأوروبية. قال عنها التاريخ المسرحى أنها فرقة تميزت بالانضباط والالتزام الفنيين، وأن عروضها حتى عام ١٨٩٠ ميلادية ظهرت فى ٣٨ مدينة من مدن أوروبا، وعرضت ٢٥٩١ ليلة من العروض والمسرحيات المختلفة فى لندن وبيترهاف ومن بودابست إلى الولايات المتحدة الأمريكية. قدمت فرقة مايننجن سلسلة رائعة من الريبورتوار المسرحى الذى خلف تأثيرات ونجاحات لم تكن يوما ما فى الحُسيان.

قاد الفرقة الأمير جيرج - جورج أمير مايننجن وهو العالم المثقف بالتاريخ وتاريخ الفن والفن التشكيلى " وصاحب " الفرقة، يعاونه المخرج الألمانى لودفيج كرونجك Ludwing Chronegk فى التخطيط والتنفيذ. استطاع الرجلان معرفة متطلبات العصر، ووضعاً يدهما على رغبات الجماهير الرأسمالية آنذاك، والرغبة المتزايدة لهذه الجماهير فى الأسفار والتنقل، وكلها دواعٍ وأسباب عجّلت بانبثاق الامبريالية فى أوروبا. ما بين أعوام ١٨٧٠، ١٩٠٠ ميلادية قبضت الإمبراطورية البريطانية على (٩٠) تسعين مليوناً من البشر فى أماكن عديدة من

العالم واضعة يدها الاستعمارية عليهم وعلى بلادهم. فرنسا تضع يدها هي الأخرى على (٤٠) أربعين مليوناً، والاتحاد الألماني يستعمر (١٧) مليوناً من البشر، وبلجيكا (٣٠) ثلاثين مليوناً جديداً " خاضعين لها " ^(١).

ركزت السلطة السياسية - الاقتصادية على عواصم المدن. أما الطبقات الحاكمة فقد أنفقت بسخاء على ترفيهاها وتسلياتها من العوائد الكبيرة والضخمة التي تصل إليها. سمحت المتطلبات والفرص المتاحة لبداية موجة بناء الدور المسرحية في القارة الأوروبية. في لندن، وما بين أعوام ١٨٦٧، ١٩١٦ ميلادية تم بناء (٢٧) سبعة وعشرين مسرحاً في معمار جديد. وبين عامي ١٨٨٣، ١٩٠٥ ميلادية شيدت مؤسسات مسرحية ومسارح بلغ تعدادها (٩) تسعة في برلين - ألمانيا. عام ١٨٨٣ يُبنى مسرح الشعب التشيكي تحت اسم المسرح القومي. في النموج يُشيد مسرح عام ١٨٩٩ ميلادية، وفي بولندا عام ١٩٠٢ ميلادية، وفي عام ١٨٧٥ ميلادية في " عصر النهضة الأيرلندي " يُفتتح مسرح أبي في دبلن Dublin Abbey Theatre. وللرغبة الشعبية الطموحة والعارمة يُفتتح كذلك في المجر مسرح الشعب عام ١٨٧٥ ميلادية، مسرح الأوبرا عام (١٨٨٤) ميلادية، ثم مسرح الكوميديا Vig Színház عام (١٨٩٦) ميلادية، ثم المسرح المجري عام (١٨٩٧) ميلادية، ثم المسرح الملكي عام (١٩٠٣) ميلادية، ثم مسرح أوبرا الشعب عام (١٩١٠) ميلادية. هذه النهضة المعمارية في حياة المسرح العالمي أعطت الفرصة كاملة للتطور والابتكار والإبداع. لنتذكر فقط مسرح بيرويت Bayreuth الذي أقامه ريتشارد فاغنر عام (١٨٧٦) ميلادية، ومسرح

أندريا أنطوان André Antoine عام (١٨٨٧) ميلادية Théâtre Libre، ثم المسرح الألماني فرى بيهن (١٨٨٩) ميلادية Freie Bühne، كذلك مسرح الفن فى موسكو (١٨٩٨) ميلادية، ومسرح الألفة عند أوجست استرنديج عام (١٩٠٧) Intima Teatern، ومسرح بولسكى عام (١٩١٣) ميلادية Arnold Szyfman Teatr Polskij، ثم مسرح الكونسدر تايروف الصغير Alekszandr Tairov Kamara Szinház عام (١٩١٤) ميلادية^(٢).

إذا ما فحصنا استمرارية بناء المسارح من ناحية الطبقات الاجتماعية المختلفة، وما هو هام خاصة من زاوية علاقة الجماهير بالمسرح فى بداية القرن الجديد، فإننا لا نعثر كثيرًا على صورة منتظمة متسقة أو حتى متماثلة.

فى أوروبا تعرضت غالبية طبقة الزراعيين البروليتاريين للضعف بعد أن انهار موقفهم فى سرعة مُفاجئة، الأمر الذى أدى بالأغلبية منهم إلى الهجرة. فى إحصائية أمريكية صدرت فى تلك الآونة تذكر أنه بين أعوام ١٨٦٦ ، ١٩١٥ ميلادية نزح (٢٥) خمسة وعشرون مليوناً (١) إلى العالم الجديد. بينهم ما يقرب من مليون ونصف مليون مجرى " أرادوا تجريب الحياة فى العالم الجديد"، وبقى هنا " ملايين من جيش الزراعيين البروليتاريين... شعب الزُراع والفلاحين يمثلون ٤٥% منهم ... " ^(٣). فى ذلك الوقت فإن فلاحى أوروبا قد شعروا بالتقاليد والأعراف الماضية، كما عرفوا الممارسات الدرامية التى حدثت فى القرن السابق بفضل من جمع تراث الإثنوغرافيا الذى حصر العادات وصنّفها

ونشر وعى الجماهير بها فى القرن التاسع عشر الميلادى. وبين العادات والتصنيف كان الشعب لا يزال ينظر إلى ممارسات الوثنية Paganism وإلى عبادة الأوثان والهمجية Heathenism، وأحيانا ما كانت تبرز صور وعلامات تعود - ولو فى القليل - إلى زمن العصور الوسطى وتحديدًا إلى بقايا الأشكال الدرامية والتي كانت سائدة فى الكنيسة الكاثوليكية. إضافة إلى وساطة من المعلمين والمربين البداجوجيين، ومواد الدراما المدرسية التى حملت خصائص "التياترالية" والتي كان لها تأثيرات لا يمكن غض البصر عنها على المادة الشعبية الكوميديّة.

ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين تكوّن فى قارة أوروبا الأدب الرسمى، كما تكونت ثقافة مسرحية "عالية" بين مجموعات الشعوب الأوروبية، باستثناء الأعداد الكبرى من الفلاحين والزّراع التى تمثل فى الواقع غالبية الشعب، والتي بقى فن المسرح وفن التمثيل عندها غريبا، لا يضطلع بأية وظيفة حقيقية يمكن أن تضعه فى خدمة الشعب والجماهير^(٤).

على الجانب الآخر من المجتمع الأوروبى فقد نهضت طبقة أخرى عددا وعدة، تمثل "الإنتاج" الحقيقى للعصر والقرن والتي أصبحت طبقة الصناعات الكبرى البروليتارية. حاول قواد هذه الطبقة وموجهوها إيقاظ المتطلبات الثقافية للصناع وعمال الصناعة. حقيقة أن فن التمثيل العمالى الأوروبى لم يُكتب تحريرا، لكن يمكن الوقوف عليه من الدراسات التى كُتبت ونُشرت عن الحلول والمحاولات الدرامية التى بُذلت لهذا النوع من التمثيل لطبقات الصناعة والتقنية.

أولا، ظهرت الشخصيات العمالية على خشبة المسرح. بعدها تكونت جماعات من العمال هواة فن التمثيل وقدموا عروضاً على المسارح. كما وُلدت حركة عمالية تضطلع بنشر وتأييد الدرامات العمالية، وصلت إلى " شراء " دار مسرحية لمسرح المواطنين لعرض الدرامات العمالية والمهنية عليها. فى عام ١٩٠٥ ميلادية بعد فشل الثورة البلشفية الأولى فى روسيا ظهرت قرارات سياسية عنيفة ومُلزمة. أما عام ١٩١٠ ميلادية عندما انفجرت الشرارات الأولى للحرب العالمية الأولى فى روسيا ظهرت انفجرت الشرارات الأولى للحرب العالمية الأولى فى القرن العشرين فقد تحمس الجميع لتنظيم فن التمثيل العمالى المهنى^(٥).

بين أعوام ١٨٧١، ١٩١٧ ميلادية كان من السهل التعرف على صعود (المواطنة) كأحد أهم عناصر القوة الاجتماعية فى المجتمعات الأوروبية، حتى فى بعض الأماكن التى استمرت فيها أشكال الإقطاع، أو بقيت فيها الملكيات، أو السلطات القيصرية. أدت هذه السرعة فى التغييرات التى أصابت المجتمعات والأذواق إلى ميلاد الإمبريالية التى سرّعت من عمليات التغيير الاجتماعى. لم يفعل المثلون - وأغلبهم من الداخل - كثيراً ما مارسوا النقد وسط " حالة إحباط " ودون أن يفكروا فى ثورة للتغيير أو يُعدون لها.

فى بداية القرن الجديد كان هناك تياران فى الأدب وفى الفن: الطبيعية، ومعها تيار مُوازٍ لها يحمل كل عناصر الأكاديمية مهاجماً الانفصال والانعزال Secession والذي خرج من عباءة الرمزية، هو الإيزمية Ism (وهو نظام ونظرية

ومذهب مميز). ظهر التيارات (الطبيعية، الايزمية - المترجم) فى زمن واحد ومتشابهان فى التنظيم الفنى والمضامين والأشكال، ليُحدد الطوفان والزلازل اللذان مثلاً جائحة التغير العنيف Cataclysm فى داخل مضامين العصر مُحققين تاريخاً هاماً، هو تكوّن وانبثاق مصطلح " المسرح العالمى " الذى يسيطر على العالم خلال الحربين الكونيتين الأولى والثانية (فى القرن العشرين - المترجم).

الطبيعية والإيزمية

(١٨٧١ - ١٩١٧ م)

فى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى تحددت التركيبة المسرحية فى ثلاثة أشكال. الأول هو بقاء الشكل الاقطاعى القديم عاملاً فى المسارح المركزية ودور الأوبرا، وهذه وتلك كانتا تعملان بصفة دائمة يومية. تجلى بقاء واستمرار الشكل الثانى فى الترفيه المسرحى الرأسمالى الذى اندفعت إليه جماهير من مختلف الطبقات الاجتماعية مُصنفين ومؤيدين فى انبهار إلى مسارح البوليثار، والذى تركّز فيه الريبورتوار على نجاح مسرحية هنا ومسرحية هناك (" استمرارية النجاح ") وعلى نظام عرض المسرحية الناجحة لفترة طويلة (" Long Run "). أمام

هذا النظام تكوّن تيار مناهض يمثل الجهود الحقيقية المخلصة لفنون المسرح، وكان ذلك يقتضى من التيار أن يُجهز ريبورتوارا خاصا يحمل ايقاع ووجهات نظر الفنانين الصادقين. كان اعدى اعداء الفنانين هو مسرح البوليفار ومن داخله مسرحياته التى كان يُطلق عليها (المسرحية جيدة الصُّنع) "Pièce Bien Faite" ولم يكن محض صدفة أن تخدم مسرحيات البوليفار هذه المجتمع (طبعا طبقة خاصة من المجتمع - المترجم)، وأن تؤيد الخلفيات الاقتصادية متعاطفة مع البرجوازية الكبيرة والصغيرة، لتنفيذ خطة المسارح التى تُعجّ ريبورتواراتها بهذا النوع البوليفارى، من أجل الوصول إلى وظيفة المسرح التى تُسلى وتُريح المشاهد راحة ذهنية بالدرجة الأولى حتى لا يفكر فيما لا تُحمد عقباه. وجد هذا النوع المُخدّر دراميين له من بين كُتاب مهرة مثل فكتوريان ساردو Victorien Sardou الواقعى السطحى الظاهرى Superficial رغم مشاهد دراماته بالغة التأثير، وديالوجاته الروحية الحيوية، وامتيازات ممثليه فى الأداء المسرحى، والتى أبرزت ممثلين كبار على غرار الممثلة سارا برنار Sara Bernardt، وغيرها من أمثال Édoward Pailleron, Eugène Brieux، والأخير Brieux (المترجم) أصبح من مُنتجى دراما البوليفار ومُصدِّرها إلى الخارج الأوروبى، كما كان أحيانا ما يُلبس هذا النوع البوليفارى عباءة التاريخ، وهو نفس الطريق الذى أختطّه إدمون رويستان Edmond Rostand فى عمله الدراميين الشهيرين سيرانو دو برجرارك، فرخُ النسر (والتي يُطلق عليها عربيا كما ظهرت فى ترجمات عربية النسر الصغير - المترجم) Cyrano De Bergrac, Sasfiók. ومن الحق أن نذكر أن

المجرى الشاب مولنار فرانس Molnár Ferenc . - والذي ترجم وأعدّ مسرحيات فرنسية إلى اللغة المجرية - قد تعلّم البراعة المتسمة بالثقة بالنفس Bravura والتقنية الفنية من أعمال الدراميين الفرنسيين مما كان سببا جوهريا في نجاح دراماته المجرية على خشبات المسارح المجرية والأوروبية. خرج فرع آخر من فروع التسلية في المدن الكبيرة وعواصمها يستهدف النقد الاجتماعي، وأقصد به أوبريتات أوفنباخ Offenbach والذي ظهر بخاصة في أوبريتات فيينا - النمسا : يكتب يوهان اشتراوس الأصغر Younger Johann Strauss ما بين أعوام ١٨٧١، ١٨٩٩ ميلادية أعظم أعماله الخالدة. ويتبعه على طول الخط وفي دقة متناهية " جيل الموجة الثانية " "Második Hullám" بأوبريت بودابست - فيينا، المجرى لاهار فرانس Lehár Ferenc ثم كالمان إمرا Kalmán Imre الذي يقدم عام ١٩١٥ ميلادية أوبريت (ملكة رقصة تشارداش) Csárdáskirálynő . كما تحقّق الأوبريت الإنجليزية نجاحات باهرة بين أعوام ١٨٧٥، ١٨٧٨ ميلادية من أعمال جلبرت، سوليفان Gilbert, Sullivan. وفي نفس الوقت يظهر في أسبانيا Genro Chico ("Kis Műfaj" نوع ذو شكل أدبي Literary Form) لكنه فرجوى تُستملح مُشاهدته يشبه نظام الأوبريت Zarzuela Grande، ثم أخيرا القودفيل المتنوع الأمريكي Amerikai Variety - Vaudeville والذي ظهر في بدايات القرن العشرين بفخامة لا حدود لها استوعبت تقديم (٢٠٠٠٠) عشرين ألف مُقدم وممثل له على المسرح.

وسط هذا التاريخ الفرجوى كان عرض Excelsior (نُجارة تعبئة الصناديق) من أقوى العروض التي حملت اتجاه الفخامة.

فى البداية ومن الأصل عُرض عام ١٨٨١ ميلادية فى مسرح اسكالا - ميلانو Scala - Milano عرض فُرجوى جسدًا ما وصلت إليه التقنية فى المسرح فى البراعة والشطارة. فى نيويورك قدّم نفس عرض اسكالا الفرجوى الأخوة كيرالفى المجريين Kiralfy إمرا، بولوشى (إش Shoo) ، أرنولد من إخراجهم. إلى جانب الشخصيات المجازية الرمزية مثل النور، والظلام، والحضارة المدنية Civilization، ظهرت على المسرح شخصيات مخترع السفينة البخارية Steamship بابين Papin، ومكتشف المناجم المُعلم الإيطالى، وقائد السفينة البخارية الفرنسى. جرى ظهور هذه الشخصيات لتُمثل عبقریات الصناعة والإنتاج الصناعى بمختلف فروعهِ وأقسامهِ، وكان إلى جانبهم ساعوا البريد، وموظفو التلغراف، والمهندسون وعمال المناجم، إضافة إلى شعب يُمثل سُكان القارات الأربع. هذه الرؤيا الرمزية إلى النور والتي صمم أديسون Edison عبقريتها تبرز فى عروض انتصار النور فوق الظلام، واتحاد الشعوب^(٦).

أدى توسع مسرحيات البوليثار وانتشار موجات الفُرجة الخفيفة السهلة إلى غضب الفنانين الجادين الذين احترمو الدراما ووظيفة المسرح الثقافية الفكرية، بعد أن وجدوا أنّ ذوق المواطنين قد ذهب بعيدا بعيدا عن الحقائق وأنه انقطع منفصلا عن متطلبات الجماهير، لاعتين الرومانتيكية وما جرّته من أضرار ومساوئ.

إلا أنّ الاكتشافات العلمية الجديدة قد فتحت طريق واسعا تجاه الحقائق لم يكن يُرى من قبل. فهذه فلسفة أوجست كونت * Auguste Comte الفلسفة

الوضعية، ثم نظرية التطور عند داروين Darwin^{**} . وها هو إميل زولا Emile Zola رائد الطبيعيين، ثم اكتشافات كلود برنار Claude Bernard فى علم الطب، ومصطلحات جان جوليان Jean Julien وأشهرها مصطلح (" قطعة الحياة - Slice of Life ") والذى مهد الطريق واسعا عريضا إلى الطبيعية Naturalism عن طريق المفهوم " العلمى " . بعد بدايات الأخوة جونكور Goncourt - إدmond, Jules جول - أعطى زولا عام ١٨٧٣ ميلادية مؤلفه Thérèse Raquinje . ثم أعمال هنرى بك Henri Becque (الغريبان ، نساء باريس) Les Corbeaux, La Parisienne . بدأت نقطة التحول التاريخية الهامة فى حياة المسرح ليلة ٣٠ مارس ١٨٨٧ ميلادية عندما نقل أندريا أنطوان André Antoine وفرقته من الهواة وأنصاف المحترفين برنامج إميل زولا بعد إعداد دراميا وعرضه على المسرح الحر Théâtre Libre الذى اتخذ من مبنى Menu Plaisire مقراً له، بما بدأت الطبيعية معه مرحلة التطبيق المسرحى، والإخراج المسرحى طبيعياً كذلك بطبيعة الحال. وحتى إغلاق المسرح الحر مرحلته التاريخية فى تاريخ المسرح الفرنسى والمسرح الأوروبى الذى تعددت

* الفلسفة الوضعية Positivism صاحبها أوجست كونت (١٧٩٨ - ١٨٥٧ م) رياضى وفيلسوف فرنسى ومؤسس الفلسفة الوضعية التى تعنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب مهمة كل تفكير تجرىدى فى الأسباب المطلقة (المترجم).

** تشارلس روبرت داروين Charles Robert Darwin (١٨٠٩ - ١٨٨٢ م) عالم الطبيعة البريطانى وصاحب النظرية الداروينية .. أشهر آثاره (فى أصل الأنواع الذى كتبه عام ١٨٥٩ On The Origin Of Species - المترجم).

زياراته وعروضه له حتى عام ١٨٩٤ ميلادية، فقد قدم المسرح الحر عروض ليوتولستوى تراجيديا (سلطان الظلام)، عرض جيوفاني فارجا Giovanni Varga (شرف الفلاح) Parasztbecület، وعرض إيثنان تورجنيف Ivan Turgenyev * ودرامته (حب المرء لإخوانه فى الإنسانية) (The Charity of Others . ومن بين درامات إبسن: الأشباح، البطة البرية. فى عام ١٨٩٣ ميلادية يكتب أوجست استرنديبرج August Strindberg الأنسة جوليا Júlia Kisasszony، ويكتب جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann النساجون A Takácsok حتى يختتم Bjornstjerne Bjornson هذه السلسلة الطبيعية بدرامته المعنونة Csótd (إفلاس - Failure).

بعد ذلك لم يكن هناك غياب للطبيعية. يفتح الألماني أوتو براهم Otto Brahm عام ١٨٨٩ ميلادية مسرح فرى بيهن Freie Bühne ويُدشن الافتتاح بأعمال الدراميين لودفيج أنزنجروربر، أرنو هولز، يوهانز شلاف Ludwig Anzengruber, Arno Holz, Johannes Schlaf . فى الولايات المتحدة وصل دافيد بلاسكو إلى بعيد فى الطبيعية (ليكون أقرب تأثيرا وأشدّ عرضا من الأوروبيين - المترجم) عندما هدم - حقيقيا - إحدى محلات الشراب (على غرار المقهى العربى أو الشرقى - المترجم) جامعا الهدم والحجارة والفبار ليضع كل هذه (الطبيعيات) على خشبة المسرح لتأكيد الموثوقية الطبيعية ^(٧).

* إيثنان تورجنيف، (١٨١٨ - ١٨٨٣ م) شاعر وروائى وكاتب درامى روسى عُرف بنزعته

التحررية الإنسانية (المترجم) .

وصل تأثير التيار الطبيعى فى المسرح إلى مناطق الشرق الأقصى - Távol Kelet متصلا بالحركات الإصلاحية فى تلك المناطق وكذلك بالسياسة الناهضة المتقدمة آنذاك. وفى اليابان، وفى سبعينيات القرن التاسع عشر الميلادى بدأ تيار أُطلق عليه Szósi - Geki كانت موضوعاته هى المقدمة الطبيعية السابقة على أسلوب الكابوكى Kabuki. ثم اعترفت اليابان بالتأثير المسرحى الأوروبى حتى رغم اختلاف مشكلات الدرامات أو طبيعتها. كان المثال لهم أعمال ابسن التى مهّدت حقيقة - كما يذكر اليابانيون أنفسهم - إلى أساليب فن التمثيل اليابانى مثل Sinpa - Sinszei، ومن بعده أسلوب Singeki. هذه التجريبيات اليابانية دفعت باشعاعاتها على قارة آسيا بأكملها: فقد ظهر فى الصين نوع عُرف باسم Hua- Csö بمعنى (الدراما المفضولة - Spoken Drama) أعلن عن البدعة الجديدة Novelty^(٨).

مع أنّ التيارات القديمة قد اقتربت من القوة الطبيعية فى بداياتها بطريقة علمية - عقلانية (Scientific - Rational)، فإن كل إبداع كان يأخذ طريقه الانتقال إلى التحولى Transition فى هدوء واعٍ. جاء تحركٌ نحو الرمزية Symbolism. والمثال الشهير على ذلك هو النرويجى هنريك إبسن الذى انتقد أعمدة المجتمع وتقنياتها منتقدا الطبيعة، وفى غير ملاحظة منه Unobserved أحدث نمواً برز إلى حيز الوجود بدءاً من درامته (نورا) Nora وحتى درامته البطة البرية.. نمواً وصل إلى مشارف الرمزية الدرامية، وبعدها ينطلق إلى درامته عندما نُبعث نحن الموتى بصورتها التجريدية Abstract.

ويرتاد Aurelien - François Luné- Poë نفس الطريق عندما بدأ حياته المسرحية في المسرح الحر- باريس، ثم بعد ذلك في مسرح اللوفر Théâtre De L'oeuvre .. هذا المسرح الذي أخذ على عاتقه تقديم الدراميين " الشماليين " (إبسن)، بيجورنسن Bjornson، استرنديبرج)، ثم مُنتهجًا تقديم أعمال ودرامات من الشرق الأقصى (عربة الصلصال، ساكونتالا) Az agyagkocsika, Sakuntala، وأخيرًا سالومي Salomé لأوسكار وايلد Oscar Wilde . ثم عديد من الدرامات الكبيرة: هاوبتمان - جرس الكنيسة المُنهار، ألفريد جاري Alfred Jarry - الملك إبي Ubü Király التي تقدم صورة ساتيرية جروتسكية عام ١٨٩٧ ميلادية. لكن علينا أن نعرف أن كل هذه العروض الدرامية في زمنها كانت تعمل حسابًا للتجريب المنفصل عن الفن وعن أهل الفكر الذين يُشكلون نخبة اجتماعية أو طليعة فنية أو سياسية Intelligentista، ثم كذلك لأن هذه العروض في أغلبها لم تكن تُمثل إلا لحفلة مسرحية واحدة فقط (عرض أندريا أنطوان في السنة الأولى للمسرح الحر (١٧) سبعة عشر مسرحية جديدة جرت أغلبها تمثيلًا لعرض واحد فقط!).

تتميز أعمال الألمانى جرهارت هاوبتمان بأنها تُمثل وجهين Two - Faced في طول حياته الدرامية، بدءًا من درامته قبل طلوع الشمس Nafölkelte El'ótt وحتى (هانيل والطريق إلى الجنة) Hannele Mennybemeneteléig ، أو من النساجين إلى جرس الكنيسة المُنهار. وهو نفس ما نراه أيضًا ونلاحظه عند أوجست استرنديبرج في أعمال الدرامية الأب، مس جوليا، أصحاب الديون

Creditors - Hitelezók. وسط هذا العصر المسرحى القوى يُفاجئنا بثلاثيته
الرمزية الطريق إلى دمشق Damaszkusz Felé . بعدها يصبح كالمكوك فى آلة
الخياطة Shuttle أو كبندول الساعة المتحرك دوما يمينا ويسارا Pendulum
(الرقاص) فيكتب رقصة الموت Haláltánc، سوناتا الشبح .Kisértetsonata.
وأخيرا وبين هؤلاء الدراميين المبدعين نذكر أنطون تشيكوف Anton Csehov
الذى أدلى بدلوه فى التعبير مباشرة عن الإنسان تابعا فكر بلاتونوف وإيفانوف
Platonov, Ivanov ثم عابرا منتقلا لإثراء الرمزية، ومع ذلك فقد كان واقعياً
Real, Actual حياً، عاكسا صورة المجتمعات الأوروبية فى عصره وبخاصة
الروسية، وهو ما يظهر فى دراماته طائر البحر، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز
Sirály, H'órom Návér, Cseresnyéskert.

كما ظهر فى العصر العالمى نفسه تيار آخر .. تيار ليرى شعرى موسيقى.
"فالبحت عن السلفية وسلسلة النسب Ancestry " قادا إلى عبقرية فاجنر
Wagner والذى سرعان ما ظهرت أفكاره التى توحى بالتحليل الرمزي والتى
تحمل الرمزية فى أعلى مراتبها داخل " المحرك الرئيسى فى أعماله "، بما قدّم
وأعلن عن أفكار سامية Ideal مثالية، وتصورات تحمل الإدراك والفهم السليمين،
وحسب فكر فاجنر فإن الموسيقى والحركة على خشبة المسرح بل والإيماءة يمكن
الجمع والتعاون بينهما . استند على فكره هذا استفان مالآرميه Stéphane
Mallarmé مؤكداً أن الدراما هى المعبرة عن " قالب العقل " Frame of Mind
فهى تصدح صاخبة بالأعاجيب الخفية فى هذا العالم. لذلك فمن الأفضل أن

يكون لسان تعبيرها ولغتها هي الشعر فلا حاجة إلى النثر. ولم يكن غريبا في عام ١٨٧٦ ميلادية أن يكتب الموسيقى كلود ديبوسى Claude Debussy الموسيقى لقصيدته الشعرية (المقصود هنا هو فاجنر - المترجم) المعنونة (بعد ظهر يوم فون* Faun) بعدها في عام ١٩١٢ ميلادية تصل شهرة فاكلاف نيچينسكى إلى العالمية Vaclav Nyizsinszkij عندما أعلن عن الإثارة والشهوة الجنسية Eroticism في تصميم رقصاته مما سبب له مشكلات جمّة.

يتجه ناحية الشعرية والشعر Poetry موريس ماترلنك Maurice Maeterlinck والذي أصبحت قصصه Mesei خاصة (بيلاس وميليزندا - ١٨٩٢ م) Pelléas És Mélisande من أهم الإنتاج الفنى العالمى، وخاصة بعد أن كتب لها ديبوسى أوبرا بنفس الاسم. كما برزت من أعمال ما ترلنك أيضا قصة للكبار بعنوان (الطائر الأزرق) Kék Madár - ١٩٠٩ ميلادية والتي وصلت عن طريق التاريخة - والطبيعية إلى مسرح الفن فى موسكو.

قنسطنطين استانسلافسكى وفلاجيمير نيميروفتش دانتشنكو Vlagyimir Nyemirovics - Dancsenko تحملاً المسئولية الأولى فى واجبات مسرح الفن ليُصبح مثالا ونموذجا Paradigm واعيا مسئولا لمواجهة مسرح الصفقة الرأسمالى منذ بداية التعاون بينهما. وحتى النصف الثانى من القرن العشرين كانت أوروبا، وأمريكا، بل وبلاد الشرق الأقصى صورا مماثلة لجهود استانسلافسكى - دانتشنكو لميلاد مسارح رفيعة ونافعة لمجتمعاتها. هذا التعاون

* فون Faun هو أحد آلهة الحقول والقطعان عند الرومان (المترجم).

أفرز عنوان مسرحهما " مسرح الفن - موسكو " ^(٩) . أطلق الفنانان المتعاونان على منهج الريبيرتوار فى مسرح الفن " برنامج اتجاهات اجتماعية - سياسية " يتجه إلى أعداء الشعب الروسى ويتبلور فى إخراج درامات (البرجوازيون الصغار - جوركى، الحضيض أو الأعماق السُفلى - جوركى، سلطان الظلام - تولستوى ، أعمدة المجتمع - إبسن، أبناء الشمس ، جوركى) والمسرحية الأخيرة جرت عام ١٩٠٥ ميلادية وقت إعداد ثورة ١٩٠٥م البلشفية (التى لم يلحقها التحقيق أو النجاح - المترجم) .

حتى الآن لم نتطرق إلى المخرج رغم ذكرنا لوظيفة الإخراج المسرحى ومواصفاتها الجديدة داخل هذا المسرح العالمى: ليكن المخرج المسرحى صاحب القوة الفنية والقابض والمُمسك عليها بأطرافها المُعقدة المتعددة، فهو الذى يُقرر أسلوب العمل وينظم منهجية التدريبات والتوجيهات الفنية والعلمية فى فن المسرح. إن أول خطوات المعرفة والشعور بالوعى Consciousness هو التخطيط وتعيين وتحديد الأمور Delimit . فأنطوان مثلاً لم يرغب فى مسرح أكاديمى أو مسرح رومانتيكى. وأوتوبراهم باخراجاته " الاحتفالية المهيبة " Solemnity أراد تحرير أساليب المسرحية من عقالها. أما استانسلافسكى والاستانسلافسكيون من بعده فقد بَنَوْا وشيدوا رؤية ومفهوم الإخراج عندهم على أبراز حقيقة المشاعر الداخلية عند الدور والإنسان الشخصية المسرحية، وتَمَمَ هذا المفهوم وأكَمَلَه بالمعايشة الحية النابضة. لكن كل هؤلاء وهؤلاء قد وجهوا أنظارهم ناحية الاعتناء بعبقرية الطبيعية، وكذلك بالحرص على موثوقية وأصالة البيئة

فوق خشبة المسرح بصريا وأكوستيكيًا لضمان إفراز وحدة مؤكدة لمفاهيم الإخراج المسرحي. علامات محددة أتت بها نظرية أدولف آبيا Adolph Appia عندما بدأ من موسيقى هاغنر ذاهبا إلى تقنياته (مؤلفات : إخراج الدرامات الفاجنرية - ١٨٩٥ ميلادية، الموسيقى والإخراج - ١٨٩٩ ميلادية).

خرج بالمسرح الإنجليزي إلى رقعة واسعة ومستوى شديد الارتفاع إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig مبتكرا فن " الإبداع الإخراجي الجديد" (كما يبدو في مؤلفاته : في الفن المسرحي - ١٩٠٥ ميلادية، عن الفن المسرحي - ١٩١١ ميلادية، ناحية مسرح جديد - ١٩١٣ ميلادية). والواقع أن هذا المنهج الكريجي قد أكمله وأتمه ماكس راينهاردت Max Reinhardt الذي شيد وأقام مسارح ذات طابع خاص لكل منها معتمدا منهج الانتقائية والاصطفائية * Electicism حتى أصبح إخراج مسرحياته " إخراجا مهضوما " لدى معدات الجماهير ومن قبل عقولها .. مسرح للجماهير المواطنين على غرار إخراجاته : (حلم منتصف ليلة صيف - ١٩٠٥ م ، الفارس الوردى لريتشارد اشتراوس وهوفمنستال - ١٩١١ ميلادية Richard Strauss, Hofmannsthal، وفي الرمزية سوناتا الشبح - ١٩١٦ ميلادية، وفي التعبيرية المتقدمة الشحاذ: ر. سورج R.Sorge - 1917 ميلادية). خرجت مجموعة هذه الأعمال الكبرى بأعداد كامل ودقيق (إخراجيا) بمعاونة عدد من عباقرة مصممي المناظر والديكور المسرحي:

* منهج الانتقائية هو الاعتماد على عناصر مستمدة من مصادر مختلفة. ولم يتبع ماكس راينهاردت نظاما واحدا بل لقد انتقى كل ما كان يعتبره الأفضل في جميع الأنظمة - (المترجم).

إميل أورليك، أرنست استرن، ألفريد رولر، أوسكار استراند، Emil Orlik,
Stern, Alfred Roller, Oskar Strand^(١٠) Ernst

إن أعظم ما قدّمه راينهاردت هو استعماله للوسائل والتيارات والأساليب التي
ناسبت صورة " المسرح العالمى " فى عصره : فالكلاسيكيات الإغريقية وجدت
طريقها إلى خشبة المسرح، كما أعمال شكسبير وموليير وإبسن.

يُمثل الفرنسى العتيد جاك كوبو Jacque Copeau (١٨٧٩ - ١٩٤٩ ميلادية)
عصرية الأدب الدرامى فى باريس. فقد أثرت كتاباته النقدية فى المسرح
الفرنسى حتى كوّن عام ١٩١٣ ميلادية مسرح فئيه كولومبييه Théâtre Du
Vieux Colombier الذى بدأ من التقديم الأول والأهم هو للكلمة وللعبارة.

أما المناظر والديكورات فكانت مُنشطة للإيهام " خشبة مسرح عارية -
"Meztelen Színpad"^(١١).

فى روسيا بعد ثورة أكتوبر (١٩١٧ ميلادية - المترجم) أعدّ المسرح عُدته
للتغيير. بدأ مسرح الفن هذه الجهود وسرعان ما انحرف المسرح عن خطته،
بينما يعلن فسفولود مايرهولد Vszevolod Mejerhold اهتمامه بفكر مسرح
الشرق الأقصى، وكذا بانتومايم أرلكين Arlequin - Pantomime، ثم يبدأ
مايرهولد بعد ذلك مُجرباً فى كوميديا الفن - الكوميديا دى لارتى Commedia
Dell'arte، ثم يجرب فى ممارساته نوع Tipi Fissi لتجديده ليناسب العصر

العالمى، مستخدما الأسلبة بكل أشكالها Stylization فى تصميم صنف واحد One Line يحمل شكلا أسلوبيا مُوحدا Unit لكل الأدوار التمثيلية وهو ما سُمى مستقبلا بمصطلح (التياترالية) - " مسرح ماير هولد التياترالى " Színház "Teatralizált . (وهنا لابد من تذكر زملاء عصره الذين سَطَّروا العصر التاريخى الذى تلى عصر ماير هولد .. الكسندر تايروف، يفجنى فاختنجوف Alekszandr Tairov, Jevgenyi Vahtangov). إذا نظرنا إلى الطبيعية على أنها الحقيقة العاكسة الدقيقة القابلة للتأثيرات الخارجية Passiv والكامنة المستترة الفاقدة للنشاط الكيميائى، فإن التعبيرية والمستقبلية Expressionism, Futurism وقد قَدِمَتَا فى إثرها - يمكن أن نُصنِّفهما على أنهما فنون حية " نشطة " Active . فالخلفية الاجتماعية - والتاريخية نتيجة ضغوط وقلاقل متزايدة دفعت إلى مواقف حُبلى بالثورة التى قامت عام ١٩٠٥ ميلادية منفجرة صاخبة معلنة تضادها مع التطور الإمبريالى فى العالم. لقد حاول بعضُ من الفنانين المواطنين التدخل - للإنقاذ - فى الحياة الاجتماعية لكن هيهات. فى عام ١٩١٠ ميلادية جاءت "عاصفة خشبة المسرح" Sturmbühne من ألمانيا تؤكد للمرة الأولى هذا الموقف. اندفع كل من كارل استرنهايم، أرنست بارلاش، جورج كايزر، والتر هاسنكلفر Carl Sternheim, Ernst Barlach, Georg Kaiser, Walter Hasenclever كحُرّاس للأدب الدرامى، ليس من ناحية تجديد الشكل فقط ("أو بالانحناء أماما فى فصل واحد"، "فى سيناريو وَجَدَ ونشوة"، أو نهاية مصير لمشاهد مسرحية " ... إلخ.

وقف هؤلاء المدافعون يعلنون سُخطهم وعدم رضاهم على النظام المسرحى القائم، مؤيدين لعدة أفكار تحررية: " تغير " أيديولوجية العالم " ، نقد اجتماعى صريح، تفكيك نظام الدراما الداخلى التقليدى وتغيير اللغة فى المسرح. صوت مسرحى جديد يحمل هذه التغييرات لصالح المسرح العالمى المعاصر آنذاك. هذه الأفكار العالمية حملت إلى جانب ما حملته من دعوات التغيير، الصوت الإنسانى الذى بقى بعد عام ١٩١٧ ميلادية يُحرك العديد من الدراميين - برتولت برخت، إرفين بيسكاتور ، ليوبولد جاسنر^(١٣) Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Leopold Jassner.

استطاع الدراميون - السابق الإشارة إليهم - إلى الإمساك بناصرية الأمور الدرامية. وتوسّع تيار المستقبلية وبرنامجها حتى وصل إلى خشبة المسارح الروسية على يد فلاجيمير مايا كوفسكى . Vlagyimir Majakovszkij . فى الجانب الآخر الإيطالى كان هناك فيليبو توماسو مارينيتى Filippo tommaso Marinetti يعمل وفق تعاليم مانيفستو أصدره عام ١٩١٥ ميلادية يشير فى بنوده إلى : إعادة الحسابات فى تقنيات الدراما، التزامن والتواقت Simultaneity فى الحقائق ما بين التعبير عنها وبين الافتتان بها Fascinating وبين ديناميكيته (بمعنى تفسير الدراما بلغة القوى وتفاعلها - Dynamism - المترجم)، ثم تدمير الماضى. الا أن رغبة التدمير فى المانيفستو المستقبلى لم تظل طويلا فى المضامين الدرامية المستقبلية وبذلك أفسدت أوروبا.

حاولت مسرحيات المواطنين أن تجد لها مكانا وسط هذه الدعوات والإرهاصات. أحيانا ما وجدوا مسرحا صغيرا محدود الأماكن (خاصًا) مثل

المسرح المستقل Independent Theatre بقيادة جاك ت. جرين Jack Th. Grein عام ١٨٩١ ميلادية، وفى لندن يقوم ١٧٥ عضو من نادى المثقفين (الذى حمل اسم إبسن) بالوقوف فى وجه الآراء الرجعية التى تدعو إلى الورااء.

كان جورج برناردشو واحدا من أعضاء هذا النادى. وفى نفس هذا الزمن المشحون بالبغضاء والعداوات عُرضت مسرحيتين سيئتى الطبع - Kellemetlen Disagreeable لشو هما زواج العشاق، مهنة السيدة وارن (والمسرحية الثانية - وارن - أوقفها الرقيب بعد العرض الثانى مباشرة)^(١٤). الغريب والمهم أيضا أن نفس الصورة تكررت فى بودابست فى فرقة مسرح تاليا Thália ما بين أعوام ١٩٠٤ ، ١٩٠٨ ميلادية.

فى أمريكا ما بين أعوام ١٩٠٦ ، ١٩١٦ ميلادية تكونت من بين الفنانين المثقفين اثنان وثلاثون (٣٢) عضوا متمردا على الأوضاع المسرحية " Insurgent" فى كبريات الولايات الأمريكية خاصة Winthrop Ames ، وبحماس شخصيات علمية - G.Pierce Baker رئيس قسم الدراماتورجيا بجامعة هارفارد Harvard ، توماس هـ. ديكنسون Thomas H.Dickinson

قاد فكرة مسرح الإليت راينهاردت عندما افتتح فى برلين Kammarspiele مُحدثا تأثيرا رائعا، والمصادفة العجيبة هى أن استرنديبرج فى نفس العام كان قد بدأ علاقته مع مسرح المودّة فى استوكهولم Intima Teatern "مستعينا بتأثيرات الموسيقى"^(١٥).

تعددت المسرح الصغيرة الخاصة كما تعددت تباعا أنواع المسرحيات المناسبة لهذه المسارح الصغيرة. فقد عُرف مصطلح مسارح الكاباريـ Cabaret. بدأت تجربة هذا النوع من المسارح فى باريس: عام ١٨٨١ ميلادية يُفتح كـ Chat Noir بعرض ارتجالى ينتقد ويقتص من شخصية رودولف سـ Rodolphe Salis، كما يُعرّض بشخصية أخرى هى Aristide Bruant أحد الشخصيات المؤيدة لنوع القودفيل. مشاهد صغيرة لكنها حامية الوطيس. فى عام ١٨٨٦ ميلادية يتوسع النقد على يد Henry Riviere ويعظّم تأثير عروض الكباريت.

عام ١٩٠١ ميلادية يبدأ راينهاردت فى إنشاء كباريت (صوت ودخان) Schall Und Rauch فى برلين. وفى نفس العام يفتح Überbrett (بقيادة أرنست فون هولزوجن Ernst Von Wolzogen) ثم كباريت آخر فى ميونيخ Elf Scharfrichter (أحد عشر جـ) والذي صعدت على خشبته أعمال الدرامى الألمانى فرانك فيديكند Frank Wedekind. عام ١٩٠٧ ميلادية تتجج فى بشت عروض البونبونير Bonbonnière بقيادة نوج أندرا Nagy Endre ، فى عام ١٩٠٨ ميلادية يُنظم مسرح الفن - موسكو عدة أمسيات لعروض الكباريت بعنوان (الخفاش الطائر) Repüló Denevér.

كان أكبر تقدير لنوع الكباريت هو ما أُفتتح فى زيوريخ - سويسرا عام ١٩١٦ ميلادية: كباريت فولتير Voltaire الذى اشترك فى عروضه هوجو بال، هانز آرب، تريستان تزارا Hugo Ball, Hans Arp, Tristan Tzara، هذه العروض

لمسارح الكباريت والتي سجلت متناقضات العصر ولا عقلانية نظامه، وأكدت على الحدس أو الفريضة أو الشعور أو الإيمان أكثر من التوكيد على العقل Irrationalism، كانت الطريق والمفتاح إلى انبثاق حركة الدادية * Dadaism^(١٦).

يبقى نوع ربما كان هو النوع المؤمل، وأقصد به مسارح الشعب. فى التصورات الأولى لهذا النوع من المسارح لم تكن الصورة أكثر من استعمال عدة ألوان من العادات والتقاليد الأصلية للفلاحين. لكن الانفصاليين Secessionist طالبوا بأكثر من هذه اللوينات فى العادات والتقاليد. لنتذكر الفن الروسى عند دوران القرن: إيجور استرافنسكى، نيكولاى رمسكى كورساكوف وأعمالهم على المسرح Igor Stravinskij, Nyikolaj Rimszkij- Korszakov، ثم عروض الباليه الروسى، والديكورات الفخمة المشرقة المتألقة بالألوان " Brilliant ذات البعدين Kétdimenziós " من تصميم ليون باكست Léon Bakst. هذه الصور اللونية الحية تحققت عن طريقين لا ثالث لهما: مسرح للشعب ينطلق من فكر عالٍ قادم من " الأعلى "، وتحقيق تطبيقى لهذا الفكر ينطلق وينتشر فى " الأسفل " (فى القاعدة وبين الجماهير)، وصولاً إلى فنون العُمال.

فى عام ١٨٩٠ ميلادية يؤسس برونو هيل Bruno Wille أول خطوط مسرح الشعب فى برلين Freie Volksbühne الذى حمل رسالة "مسرح الشعب الحر"

*الدادية: مذهب فى الفن والأدب انتشر فى سويسرا وفرنسا فى الفترة من ١٩١٦ إلى ١٩٢٠م . يتميز بالتأكيد على حرية الشكل فى الفنون والآداب تخلصاً من القيود التقليدية والروتينيات الشكلانية. (المترجم).

Szabad Népszínház والذي نشر الفكر الديمقراطي الاشتراكي حتى استطاع المسرح عام ١٩١٣ أن يضم (٤٨٠٠٠) ثمانية وأربعين ألف عضو فيه. وعلى نفس المنوال وما بين أعوام ١٨٩٢ ، ١٨٩٦ ميلادية وبقيادة فرانز ماهرينج Franz Mehring يجمع عددا من المؤلفين الدراميين والمخرجين لنفس الغرض الديمقراطي الاشتراكي. لكن غيرة وحماسة Ardour قادمة من " الأسفل " Lentról : Revue D'art Dramatique . ما بين ١٩٠٠ ، ١٩٠٣ ميلادية - وجنبا إلى جنب مسرح الشعب الحر حملت على أكتاف الفرنسي رومان رولان Romain Roland إرهابا وثقافة البرولت Proletkult التي قدمت جديدا في "الأدب" الدرامي وفي المسرح^(١٧) .

- المسرح من أكتوبر إلى

الإنسان الطيب من ستشوان

في تعقبنا للتاريخ الاجتماعي للمسرحية أحيانا كثيرة ما نتقابل مع انكسارات أو تطابقات أو تزامنات Coincidence، كما نتقابل كذلك مع إرجاءات ومؤجلات تُزيح أهميات إلى المقام الثاني Postponed .

كما رأينا كيف كان رد الفعل المسرحية فى الثورتين الفرنسيتين، وكذا قوة القيادة الثورية فى عالم المسرحية. ونلاحظ علامات مشابهة فى عصر ثورة أكتوبر. فبدءاً من عام ١٩١٧ ميلادية يمكن التحدث عن نظامين اجتماعيين مختلفين، مما يترك أثراً على الوظيفة الاجتماعية للمسرح والتي تظهر فى شكلين مختلفين. فالذى حدث فى الاتحاد السوفيتى بعد فشل الثورة مرة سابقة (فى عام ١٩٠٥ ميلادية - المترجم) كان لابد وأن يُفرز مُحصلات وإنجازات جديدة تُغيّر من أشكال المؤسسات، وتأتى بمضامين وأشكال تُعلن عن صوت الثورة الجديدة الناجحة هذه المرة. كما أن فن المسرح الذى يحمل اجتماعيات طبقة المواطنين لم يبق جامداً أو متجمداً عند وضعية (محلّك سر) لكنه حاول بطريقة أو بأخرى التحرك ناحية وجهٍ أخرى مقرراً بدء شكل متطور.

فى عام ١٩٢٩ ميلادية سيطر عالمان اثنان حاول كل منهما إثبات عالمه وخصائص هذا العالم. جاءت الرأسمالية إلى هذه البيئة حاملة الأزمة الاقتصادية العالمية والتي أثّرت بكل تأكيد على الحياة المسرحية فى أوروبا. أما الاتحاد السوفيتى فقد بدأ عام ١٩٢٨ - ١٩٢٩ ميلادية أول خطة خمسية تستهدف التطوير العاجل والسريع لبلد زراعى متخلف للعبور إلى التقدم الصناعى الهائل استلهاهما للتقدم والازدهار.

• تكون فن المسرح الاشتراكي

بعد عدة أيام قليلة من صدور مرسوم السلام - والأرض Decree يصدر في ٢٢ نوفمبر ١٩١٧ ميلادية مرسوم مجلس مندوبي الشعب People's Commissary الذي يضع كل المسارح تحت إدارة قسم الفنون ولجنة الشعب بوزارة التعليم. في نفس اليوم تبدأ العروض في المسرح الكبير والمسرح الصغير في مسرح الفن - موسكو - امتلأت صالات المسرحين غاصّة بالمتفرجين، لأن استانسلافسكي أعلن أن دخول المسرح بالمجان، وظل هذا التقليد ساريا بعد ذلك لمدة سنة ونصف لم يعلن المسرح عن بيع تذاكر الدخول إليه، لكنهم وزّعوا تذاكر الدخول على المصانع ليتسنى للعمال الحصول عليها - ومجانا أيضا - ومن ثمّ الوصول إلى المبنى المسرحي لمشاهدة التمثيل. أدى هذا الجديد إلى صالة للنظارة جديدة فعلا بحكم جماهيرها الجديدة أيضا. صحيح أن هذا التغيير قد أدى إلى مشكلات في الريبورتوار المسرحي فيما يختص " بالعروض القديمة السابقة " ثم بعد ذلك في مصطلح " الأكاديمي " الذي نُعت به مسرح الفن - خاصة وأن المسرح لم يتقابل مع ظاهرة مثل هذه (ظاهرة الدخول بالمجان - المترجم). ولا حتى مع نوعيات من الطبقات الاجتماعية في الحياة الروسية^(١٨).

جاء مايرهولد ليكون مفتاح الشخصية المسرحية الأولى لعصر ما بعد ثورة ١٩١٧ ميلادية، مُستجيباً لدعوة مندوب لجنة الشعب أناتولى لوناتشارسكى Anatolij Lunacsarszkij ومعه (١٢٠) مائة وعشرون آخرون من المدعويين من بينهم الشاعر الكسندر بلوك Alekszandr Blok. عام ١٩١٨ ميلادية وتحديدًا في شهر يناير يصبح مايرهولد نائباً لرئيس مكتب المسرح في بيطرفار Pétervár التابع للجنة العامة للمسرح الروسى Teo. في ذكرى مرور سنة واحدة على الثورة البلشفية وبديكورات من تصميم كازيمير مالفيتش Kazimir Malevics يُخرج مايرهولد عرض Buffó - Misztérium أحد أعمال ماياكوفسكى. عام ١٩١٨م يصبح عضواً في الحزب الشيوعى منطلقاً إلى ما أسماه (حركة أكتوبر المسرحية). عام ١٩٢٠ يصبح رئيساً لمكتب المسرح، لكنه في نفس الوقت يقود المسرح الأول للجمهورية الاتحادية السوفيتية الروسية، وساعتها يطلب إغلاق مسرح الفن " لبقائه مسرحاً تقليدياً عاف عليه الزمن " .

في السنوات الأولى للثورة تزدهر أعمال الروسى يفجنى فاخنتجوف، وهو الذى كان عضواً بمسرح الفن منذ عام ١٩١١ ميلادية. بعد وفاة ليوبولد سولرجسكى Leopold Szulerzsickij يقود فاخنتجوف الاستوديو رقم (١) ثم يُشيد بعد ذلك " الاستوديو رقم (٢) والذى يُديره بنفسه، ويُحقق له النجاح والانتشار عندما يُخرج لطلاب الاستوديو دراما توراندوت Turandot للإيطالى جوزى Gozzi.

الشخصية التجريبية الثالثة فى العصر الروسى والتي لم تكن لها صلة
بمسرح الفن - موسكو هو: الكسندر تاىروف Alekszandr Tairov المعادى
للمذهب الطبيعى Antinauralist والذي مال إلى التيار والفلسفة الجمالية
Aesthéticism ونال لذلك عددا من الهجمات والانتقادات ما بين أعوام ١٩٢٠،
١٩٢٢ ميلادية ، لكن من حُسن الحظ أن دافع عنه لوناتشارسكى . استطاع
تاىروف تحقيق فكره الإخراجى ما بين أعوام ١٩١٥، ١٩٢٠ ميلادية، كما وصلت
شُهرة مؤلِّفة (مسرحٌ بدون قيود) Színház Békloy Nélkül بالألمانية إلى بلاد
أوروبا الغربية. وصول المسرح السوفيتى إلى مرحلة الاحتراف، إلى جانب هذه
التجريبيات الواسعة فى مسارحه المختلفة جعل من الاتحاد السوفيتى فى ذلك
الزمن واحدا من المراكز المسرحية العالمية فى العالم^(١٩) .

عام ١٩٢٥ ميلادية يُولد قرار حزبى لا يُشرك الحزب الشيوعى أو آراءه فى
نوعية التيارات والاتجاهات الفنية والأدبية ضمانا لحرية الفكر والآداب والفنون
المسرحية. وبحسب خصائص الثورة وفلسفتها فقد ازدهرت المسرحيات التى
تهتم بموضوعات الجماهير والشعب على اختلاف طبقاته ومشاربه، وفى توجيه
غير مُلزم للاهتمام بفنون التمثيل لطبقة العمال والشفيلة. أكبر دليل على ذلك
هو الاحتفال بالعيد الثالث للثورة عام ١٩٢٠ ميلادية، عندما احتشد أمام القصر
الشتوى فى بىترفار أكثر من خمسة عشر ألفا (١٥٠٠٠) من المشاهدين إضافة
إلى (١٠٠٠٠٠) مائة ألف من النظارة " معيدين تمثيل مشهد " هدم القصر
الإمبراطورى " .

قدّمت حركة البرولت فى برنامجها أكتوبر ١٩١٧ ميلادية الخاص بتعليم الشعب البروليتارى فى مؤتمر الحزب مساعدات كبيرة حسبما ذكر لوناتشارسكى: ".... البروليتاريا Proletariat طبقة العمال والكادحين كالعالم، وكالفن، سوف تُبدع من داخلها ابداعا مستقلا ذاتيا، لكن يجب مع ذلك أن تحفظ كل كنز من كنوز الماضى لتبنى عليه بناءً جديداً يقوم على الكنوز الثقافية القديمة" (٢٠).

سرعان ما تسلم الكسندر بوجدانوف Alekszandr Bogdanov مهمة توجيه التنظيمات المسرحية، وقد حاول فى السنوات الأولى من عمله تشكيل قوة اجتماعية تعمل جنبا إلى جنب مع الحزب للنهوض بالمسرح والمسرحية. عام ١٩١٩ ميلادية يخدم فى هذه القوة الاجتماعية - للمسرح ما يقرب من (٨٠٠٠٠) ثمانين ألف عضو.

بينما الفرق المسرحية الدعائية Agitprop (وبخاصة للمبادئ اليسارية) كانت تُعلن الانفصال عن القديم. عام ١٩٢٢ ميلادية تنبأوا بأن المسرح الواقعى "وتاريخ طبقة العمال سوف يُلقى فى سلة المهملات".

هذه النظرية العدمية إلى الماضى Nihilism والتي رفضها من البداية لينين Lenin ومن اللحظة الأولى نتيجة معرفته بالدادية فى زيورخ قد ألقت بظلال "وحشية" على فكر ومثاليات المواطنين. يكتب كروبسكايا Krupszkaja فى عدد جريدة البراهدا Pravda عام ١٩٢٢ ميلادية وجهة نظره فى القضية البروليتارية

فيقول : " أى إبداع فى الفن لا يكون بروليتاريا لأن مُبدعه بروليتارى. لكن الفن البروليتارى هو الذى يحمل بين ثناياه أيديولوجية البروليتاريا ^(٢١) . كُبرت وتضخمت فنون التمثيل العُمالى كما قوتها الكبيرة الواسعة. حركة "القمصان الزرقاء" - التى تألفت عام ١٩٢٣ ميلادية ضمن إطار معهد الصحفيين فى موسكو. فى عام ١٩٢٦ ميلادية عُقدت مقابلة عالمية للأوروبيين حضرها (٥٠٠٠) خمسة آلاف مجموعة من الصحفيين.

عام ١٩١٩ ميلادية ينضم بعض أعضاء مسرح الفن إلى Gyenyikin والهجوم على الجيش الأبيض، لكن سرعان ما عوّض استانسلافسكى هؤلاء الأعضاء الشاردين بتلاميذه من الاستوديو. القسم الآخر يتعلق بقيادة ماريا جرمانوفا Marija Germanova وخطة ريبرتوارها إلى أوروبا الغربية ^(٢٢) .

عام ١٩٢٥ ميلادية عندما أُعيد تكوين فرقة مسرح الفن من جديد بقيادة نيمروفيتش - دانتشنيكو قدّم قسطنطين ترنيوف Konsztantin Trenyov العرض التاريخى (صحوة بوجاتشوف) Pugacsov - Felkelés. بعدها استقر مسرح الفن عند الأسلوب الواقعى، بينما قدّم بعد عام ١٩٢٦ ميلادية كثيرا من كُتاب الدراما الجُدد (ميهائيل بولجاكوف - أيام التوربينه Turbinék Napjai، فسفولود إيفانوف - قطار المدرعات ١٤ - ٦٩ - Es Páncélvonat 14-69، فالنتين كاتاييف - تربيعة الدائرة A kör Négyszögesítése، ثم عام ١٩٢٩ ميلادية دراما فسفولود إيفانوف المعنونة (Blokád) حصار Blockade.

فى عام ١٩٢٦ ميلادية يأخذ الاستوديو رقم (٣) رسم مسرح فاختنجوف
ويُقدم فى العام التالى (١٩٢٧ ميلادية) مؤلف درامى جديد : بوريس لافرنيوف
Borisz Lavrenyov ومسرحيته - Le Számolás المُكاشفة. فى ذلك الوقت
يفوز مايرهولد باطلاق اسمه على مسرح من المسارح، بعدها يقدم فى مسرحه
ريبرتوارا يتعرض للمناقشات الواسعة: يقدم المسرح دراما الغابة Erdő
لأستروفسكى، ثم ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد لتشيكوف تحت عنوان
33 Ájulat، ويعرض دراما نيكولاى أردمان Nyikolaj Erdman المُعنونة الخطاب
الرفيع Megbizolevél، ودراما سرجى ترتياكوف Szergej Tretyakov بعنوان
üvölts, Kina! وَلَولى ياصين. ثم دراما جوجول (المفتش) A Revizor، وبعدها
يعرض ساتيريتين لماياكوفسكى.. البقة Poloska، حمام بخار Gőzfürdő. عند
إنشاء مسرح موسسوفيت Moszszovjet تصعد على المسرح درامات فلاچيمير
بيل - بلاكروفسكى Vlagyimir Bill - Beloceroszkij (العاصفة ، صمت
الريح) Vihar, Szélcsend .

اشترك المسرح الأكاديمى الصغير فى خدمة الدرامات الجديدة. عام ١٩٢٦
ميلادية يعرض لترانيوف مسرحية ليوبوف ياروفايا Ljubov Jarovaja. فى
هذه "اللسة" المسرحية لم يشترك المسرح الصغير تايروف. لقد عمل مسرح
تايروف بالأسلوب الاستدلالى المبني على الاستنتاج والتفسير Constructive
فقدّم داخل إطار منهجه الإخراجى هذا إعدادا لقصة جلبرت كايث تشسترتون
Gilbert Keith Chesterton (الإنسان الذى كان فى يوم خميس) , Az Ember

Aki Csütörtök Volt . وصل تايروف إلى تسمية جهوده الإخراجية ووصفها بمصطلح (الواقعية البنيوية) " Strukturális Realism - Structural Realism .

فى عشرينيات القرن دخلت بقوة الدرامات الاشتراكية إلى دول القارة الأوروبية. فقد أفسحت جمهورية المجر الفرصة واسعة للثقافة المسرحية. فى ٢٢ مارس ١٩١٩ ميلادية تسلمت الدولة المجرية " مسئولية المسرح الخاص فى المجر". بدأت فى تكوين مسرح الشباب البروليتارى، وفى مدينة سجد Szeged أنشئ مسرح للعمال، وتولت هيئة مسرحية تحديد أثمان تذاكر الدخول إلى المسرح ، ثم تكوين نقابة للمهن التمثيلية . Országos Syndicatus إلى جانب رعاية مسارح أخرى لم تكن قد نفذت خططها: المسارح التجريبية، المتاحف المسرحية، أكاديمية الفنون المسرحية. كانت فترة الشهور الأربعة المتاحة لتنظيم هذه المرافق الفنية قصيرة إلى حد بعيد (٢٣) .

فى ألمانيا، وفى " جمهورية فايمر " كما كانت تُسمى قدّمت المؤسسات العمالية عوناً كبيراً لتشغيل المسرح. بين عامى ١٩٢٠، ١٩٢٤ ميلادية قامت مهرجانات وأعياد مسرحية بتوجيه من المؤسسات المسرحية فى لايبزج Leipzig . وفى برلين قام إيرفين بيسكاتور Erwin Piscator بين أعوام ١٩٢٠ ، ١٩٢٢ ميلادية بالتجريب فى المسرح البروليتارى. عام ١٩٢٥ ميلادية يُشيد مكسيم فالنتين Maxim Vallentin فرقة تحت اسم (البوق الأحمر) Vörös Hangszóró والتي تبدأ اتصالاتها السياسية بدءاً من عام ١٩٣٠ ميلادية مع طليعة الجيش الشعبى،

وبفضل هذه الاتصالات بدأت العروض المسرحية ذات الخصائص الملحمية "Epikus" تأخذ مكانها في الشوارع والميادين والأسواق الشعبية. ساعتها يظهر مقال في صحيفة الحزب النازي Völkischer Beobachter يُهدد بإبادة المسارح. تعرضت المسارح الألمانية اليسارية إلى مضايقات عديدة، اتهمت السلطات في الحزب النازي عددا كبيرا من الفنانين بالتفسخ والانحطاط Decadency: Lion Feuchtwagner, Hugo Von Hofmannstahl, Klaus Mann, Carl Sternheim, Ernst Toller, Franz Werfel, Frank Wedekind, Friedrich wolf, Karl Zuck Mayer.

وطبعا برتولت برخت، إيرفين بيسكاتور Erwin Piscator، Bertol Brecht. والأول (برخت) بعد أن انتهى من مرحلته التعبيرية اقترب كثيرا من طبقة العمال بادئا (" بالدراما التعليمية ") Lehrstück. عام ١٩٢٩ ميلادية تذاغ في راديو برلين درامة (الأم)، أما درامته القديسة يوهانا المذابح A Vágóhidak Szent Johanna فإنها واحدة من " الثقافة البلشفية " ^(٢٤).

في ثلاثينيات القرن نظمت الولايات المتحدة الأمريكية لعمالها الحياة الثقافية على غرار النظام الأوروبي وبتأثير منه. وسنح هذا التنظيم العُمالي للمخرج هانز أ.بون Hans E. Bonn عام ١٩٢٦ ميلادية لبداية تجارب مسرحية بروليتارية باللغة الألمانية. كما كان لجهود كثيرين آخرين تكوين (اتحاد الدراما للعمال) على رأسهم چون هوارد لاوسون، چون دوس باسوس، ميكائيل جولد، هوجو

جالليرت. John Howard Lawson, John Dos Passos, Michael Gold, Hugo Gallert. ثم يتوسع اتحاد الدراما للعمال لإنشاء (مسرح العمال) Munkásszínház الذى يحمل اسم مسرح الكتاب الجُدد. فى عام ١٩٢٨ ميلادية يُنشئُ عمال أحواض السفن Dock فى نيويورك مسرح التأثير Theatre of Action " ليضم أكثر من مليون ونصف مليون متفرج من اليهود البروليتاريين". ثم يقوم بينو اشنايدر - كان واحدا من تلاميذ فاختنجنوف - بإنشاء مسرح عمالى آخر على مستوى فنى عالٍ Artef. ثم تتطرق الأزمة الاقتصادية من أمريكا. ولم يكن مُستغربا ما بين أعوام ١٩٢٩، ١٩٣٣ ميلادية أن يُعلن عن عشرة آلاف مسرحى (من العاملين فى مختلف المهن المسرحية) من بين العاطلين. كما أدت الأزمة إلى قيام مهرجان وموكب ضخمة يوم الأول من أغسطس ١٩٣١ ميلادية فى ميدان " Union Square ضد الحرب " والذى شارك فيه وفد من نادى الدراما العمالية المجرى. كما حققت فرقة التمثيل المسرحى التابعة لنقابة الملابس النسائية الجاهزة العالمية انتصارا رائعا بتقديمها (١١٠٥) عرضا (!) لصالح أزمة العاطلين بالمرض الموسيقى Pins And Needles (على أحرّ من الجمر)، وفيه تبدأ إحدى الأغنيات بالكلمات التالية: " غَنَّى لى أغنية ذات معنى اجتماعى، لأن كل صوت ممنوع " - حتى أصبح " العقد الأحمر " * الأمريكى أغنية شعبية سائدة ^(٢٥).

* العقد Becade هو عشر سنوات " العقد الأحمر الأمريكى " Red Becade.

فى عام ١٩٢٩ ميلادية تم فى الاتحاد السوفيتى بناء جبهة الاشتراكية، وتقدمت خطوات جادة استندت إلى قرارات ذات فعالية لصالح السياسة الثقافية وفى كل ميادينها. فى موسكو ينطلق الاتحاد العالمى لعمال المسرح والذى بدءاً من عام ١٩٣٢ ميلادية يتحول إلى الاتحاد العالمى للمسرح الثورى. فى مؤتمر الحزب السادس عشر المنعقد فى عام ١٩٣٠ ميلادية تناول المؤتمرون محو الأمية وإجبارية التعليم فى المراحل الأولى. وأمام هذه القرارات الحزبية التى عالجت تخلف مجموعات كبيرة من الشعب كان من الضرورى أن يُضيق الخناق على الآداب والفنون. وفى ٢٣ أبريل من عام ١٩٣٢ ميلادية يصدر قرار " تعديل نظام منظمة الآداب والفنون " Rapp بالغائها وكذا إلغاء المؤسسات التابعة للمنظمة. وفى أغسطس من نفس العام تُفكك القرارات التنظيمات البروليتارية Proletcult^(٢٦).

لا يمكن بأى حال من الأحوال إدانة " الواقعية الاشتراكية " Szocialista Realizmus خاصة فى السنوات الثلاثين من القرن عندما وصلت إلى الاهتزاز، وإلا كُنّا ننظر إلى التاريخ من زاوية واحدة. فالأحداث تكشف عن أن حصر الجماهير العريضة البروليتارية لم يمنع من خروج إبداعات رائعة لكل طبقات الجماهير، بل وظهور هذه الإبداعات على سطح الحياة الاجتماعية مُعلنة عن النور الواضح.

تعدد ظهور المسارح القومية والعالمية. ها هو سرجاى أبرازكوف Szergej Obrazcov يقود مسرح العرائس المركزى إلى العالمية.

وعلى جانب آخر يعمل نيكولاى أخليكوڤ Nyikolj Ohlopkov منذ عام ١٩٣٠ ميلادية بتجارب عالمية ليعكس المسرح الصادق الحقيقى غير الزائف Realista Színház - Real فيقدم عام ١٩٣٤ ميلادية دراما (الأرستقراطيون) للدرامى الروسى نيكولاى بوجوجين Nyikolaj Pogogyin . وما بين أعوام ١٩٢٢ ، ١٩٣٧ ميلادية يجمع المسرح الروسى أعمالا ناجحة من الدرامات والأوبرات والباليهات، وكلها تؤكد سمعتها العالمية قبل المحلية، كما يظهر فى عروض : (أعداء - جوركى ، ييجور بوليتشوف - جوركى ، فاسا جالازنوها - جوركى، التراجيديا المتفائلة - فيشيناڤسكى Visnyevszkij فى مسرح تايروف، الصياد - بوجوجين فى مسرح فاختنجوف) . كما تعددت عروض البالية (لهاب باريس، روميو وجولييت - من تصميم لافروفيسكى ميهايل Mihail Lavrovszkij ، ليدى مكبث من المدينة الصغيرة لدميتري سوستاكوفيتش Dimitrij Sosztakovics ، وأوبرا (الديسمبريون) * Decembrist ليورى سابورين Jurij Saporin .

بدأ مسرح الطفل فى موسكو إشعاعاته عام ١٩٢٠ ميلادية بقيادة ناتاليا ساتس Natalja Szac مُطورة المسرح إلى العالمية.

كما وصلت كل أنواع الفئات والطبقات والبابات Categories فى الواقعية الاشتراكية - والتي اعتمدت عام ١٩٣٢ ميلادية - وصلت إلى التحقق الفعلى

* الديسمبريون Decembrist - Dekabristák المشتركون فى الثورة الفاشلة على القيصر

الروسى نيقولا الأول فى ديسمبر عام ١٨٢٥ ميلادية (المترجم).

عند اتحاد الكُتاب السوفيت في عام ١٩٣٤ ميلادية الذي كان قد أخذ في اعتباره العناية بإبراز الأعمال الأدبية والفكرية التي تُمثل الواقع وتدعو إلى الحقيقة وتُوصّل التطور الثوري ووسائل التعبير عنه ^(٢٧).

هذه المنطلقات الفكرية تعرضت للاختناق وضيق التفكير بل وللتعصبية أحيانا أخرى Sectarianism وهو ما عكس على الإنتاج المسرحي آنذاك، وأدى إلى مواجهة هذه الحالة التمسّسة للحياة المسرحية كما بدا في الخطاب الأخير والعلني الذي وجّهه مايرهولد في مناسبة عامة ^(٢٨). لكن النهاية التراجيدية لحقت بكتاب دراميين آخرين : صورة ألكسندر كورنييتشوك Alekszandr Kornijcsuk عام ١٩٤١ ميلادية ودرامته (في حقول أوكرانيا Ukranja Mez'óin والتي تصادفت مع وصول الحرب العالمية الثانية إلى الأراضي السوفيتية.

دراما المواطنين بين الحربين العالميتين

لم يتغير المسرح، ولا الحياة المسرحية، ولا الأشكال الأساسية القاعدة . لقد بقي كل شيء على حاله في الدول التي احتضنت الرأسمالية - الإمبريالية أو سارت في طريقهما . طبعاً هناك فروق أدت إليها نتيجة الحرب العالمية الأولى

عند دول منتصرة وأخرى خاسرة للحرب. بعد الحرب الأولى بعشر سنوات تُمثل عقدا واحدا من الزمن لم تخسر الولايات المتحدة كثيرا فى الأزمة أو المأزق الاقتصادى الذى انطلق من داخلها، وهو ما جاء بخسارات كبيرة وخطيرة على الحياة المسرحية العالمية. مثال أوروبى: فى الموسم المسرحى ١٩٢٨ / ١٩٢٩ ميلادية عمل فى باريس (١٠١) مائة وواحد مسرحاً. لكن هذا الرقم يهبط فى الموسم المسرحى ١٩٣٤ / ١٩٣٥ ميلادية إلى (٦٩) تسعة وستين مسرحاً. فإذا ما كان على مسرح الصنفقة أن يستمر فى القبض على ناصية الجماهير والاحتفاظ بالاستمرارية، فكان لابد عليه أن يخدم التسلية والترفيه وتحقيق رغبات تافهة. ولم يكن غريباً أن تزداد موجة " الأنواع والعروض الخفيفة " ونهم تجار المسرح ومتعهديه إلى الانكباب على الهازل من العروض التى تحقق المال من شباك التذاكر دون النظر لأية اعتبارات فنية أو فكرية أو حتى أخلاقية. أدت " الأزمة " إلى خسارة " حقيقية " للفن المسرحى. فالسنوات التى أعقبت انتهاء الحرب تركت المصير مجهولاً لدى الكثيرين، ولم تهدأ النفس البشرية ولو للحظة واحدة، فقط لقد عكست بعض الحمى التى اشتعلت فى أفئدة الجماهير والناس أجمعين. مما حدا بالدرامى بيتر سوندى Peter Szondi لفحص نظرية الدراما المعاصرة فى دراسات وبحوث تناولت كلا من عصر " الإنقاذ "، ومرحلة "الحلول". فى دراسات الانقاذ تناول سوندى الطبيعية، ودرامات " المناقشات التحادثية " Conversational، وتجارب المكان المحدد Szűk Tér، الوجودية

Existentialism* . أما فى دراسات وبحوث الحلول فتناولت التعبيرية " - Én Drama "، الرفى السياسى عند بيسكاتور، ومسرح برخت الملحمى، ومونتاج فرديناند بروكنر Ferdinand Bruckner، ودرامات بيرانديلو Pirandello "الاستحالة والبشاعة الدرامية"، والمنولوج الداخلى عند أونيل كأحد وسائل خشبة المسرح الحديث، فإذا ما أضفنا إلى كل هذه الدرامات موجة عشرينيات القرن العشرين Avantgarde** (الطليعية) فإن عصر ما بين الحربين العالميتين يكشف عن باليه المسرحيات المواطنة - مسرحيات المواطنين^(٢٩).

فى السنوات الأولى للموجة الأولى للطليعيين لفتت درامات تيار الطليعية الأنظار إليه - فمن داخل الإزمية نعثر على تغيرات واسعة وعريضة فى الأسلوب كما فى التعبيرية وبدءاً منها، ومرورا بالدادية وحتى حلول التكعيبية Cubism*** ، والوصول إلى مشارف التجريب فى المستقبلية. بدأت الدادية

* الوجودية : فلسفة معاصرة تؤكد على حرية الفرد ومسئوليته. يرتبط بالفلسفة الوجودية الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر Jean Paul Sartre (١٩٠٥ - ١٩٨٠م) وهو روائى وكاتب درامى وزعيم المدرسة الوجودية الفرنسية .

** الطليعيون: الذين يبتدعون فى الفن أو يطبقون أفكار أو فكرات أو أساليب جديدة وأصيلة وغير تقليدية (المترجم).

*** Cubism التكعيبية: مذهب فى الرسم والنحت تُمثل فيه الأشياء بمكعبات أو أشكال هندسية أخرى (المترجم).

فى المسرح بدرامة كتبها أوسكار كوكوشكا من زيوريخ Oskar Kokoschka بعنوان
Sphynx Und Strohman (أبو الهول والدُمية القشّية). بعدها توالى درامات
تريستان تزارا (أول مفامرات السيد أنتبرين فى الجنة) Le Première
Aventure CélEste De M.Antypirin ، (فازيلين السيمفونى) Vaseline
Symphonique ، ثم أعمال أندريه بريتون، لوى أراجون، فيليب سوبول بمشاهده
القصيرة . André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault . كما عمل
مؤلفون موسيقيون فى الموجة الطليعية : داريوس ميلو، آرثر هونيغر، إريك
ساتى. وكتاب لليبرتو مثل جان كوكتو، بول كلوديل، وفنانون رسامون مثل بيير
بونار، فرديناند ليجر ، فرانسيز بيسابيا، جيورجيو دو تشيريكو.

Darius Milhaud, Arthur Honneger, Erik Satie - Jean Cocteau, Paul
claudel , Pierre Bonnard, Ferdinand Léger, Francis Picabia, Giorgio
Chirico.

هذه الفرقة الطليعية اللامعة عرضت عام ١٩٢٢ ميلادية مسرحية جان كوكتو
الطليعية من ذات الفصل الواحد المعنونة Les Mariés De La Tour Eiffelt
(خطيبا بُرج أيفل). تبع نفس خطوات ومنهج الطليعية فريق باليه جاجييف
Gyagilev الذى عمل من عام ١٩١٨ إلى عام ١٩٢٩ ميلادية فى باريس متعاوناً
مع الرسامين والفنانين جورج براك، موريس دو فلامينك، أندريه ديريه Georges
Braque, Maurice De Vlaminck, André Derain . لقد برز تعبير ومصطلح

(الطليعية) عاليا محددًا الإطار الطليعى عندما خرج إلى الوجود مسرح الفرد جارى Théâtre Alfred Jarry بقيادة أنتونان آرتو، روجر فيتراك A. A., Roger Vitrac^(٣٠).

كان (البوهاوس - Bauhaus) فى ألمانيا هو المركز الرئيسى لحركة المسرح الطليعى Avantgarde. فى عام ١٩٢٢ ميلادية عرض أوسكار اشلامر Oskar Schlemmer فى مدينة اشتوتجارت Stuttgart أول عرض تكعيبى مُركب من أزياء مؤلفة هندسيا أُطلق عليه مصطلح Triad Balett (أى الباليه الثالث أو الثلاثى من ثلاثة أشخاص أو ثلاثة أشياء) أصبح البوهاوس أحد الأقسام والأجزاء الهامة فى المسرح، والتى يُشرف عليها أكثر من ستين فنانا مسرحيا وتشكيليا. من بين مشرفيهم وقادتهم Schlemmeren، موهوى نوج لاسلو Moholy - Nagy László الذى قام بدور نظرى وتطبيرى هام كما ظهرت فى دراساته عن: المسرح، السيرك، المنوعات. وهناك فى مركز البوهاوس المسرحى صمم مولنار فاركاش Molnar Farkas مسرح "U- Színház. U". ومن هذا (المسرح اليوتوبى) Utopiam ((الإصلاحى سياسيا واجتماعيا والمتحمس رغم خطته الثلاثية غير العملية للإصلاح السياسى أو الاجتماعى - المترجم) ولدت فكرة والتر جروبيوس Walter Gropius الذى صمم لبيسكاتور "المسرح الشامل" Total Theatre - Totalis Színház والذى أيضا لم يتم تحقيقه على أرض الواقع^(٣١).

تابعت المستقبلية الإيطالية تجاربها على خشبة المسرح الإيطالي. جاء على رأس المتعاملين مع المستقبلية أنريكو برامبوليني، أنطونيو براجاجليا Enrico Prampolini, Antonio Bragaglia اللذان أرادا تحقيق التأثير البصري في المسرح عن طريق إعلان مسرح اللا نفسى - اللاسيكولوجى Antipsychology، ومُجربين هذه النظرة الفنية ما بين أعوام ١٩٢٠ ، ١٩٢٩ ميلادية فى مسارح إيطالية شهيرة:

Teatro Del colore, Teatro Sintetico - futurista, Teatro Degli Indipendenti , Teatro Della Pantomima, Teatro Della Sorpresa.

المسرح الملون، مسرح التنوعات المستقبلية، مسرح دجلى المستقل، مسرح البانتومايم.

صحيح أن التجارب الطليعية بخصائصها وقلقها الداخلى قد دفعت بالدراميين إلى الإنتاج الحديث مما خلف لبرامج المسرح وريبرتواراتها "Pro" وجهة نظر مؤيدة تقف فى وجهة الأزمة العالمية الاقتصادية، ولكن هيهات! فى إحدى برامج عرض للسيرالية كُتبت العبارة التالية: " مُتعمد أن يُرثى لحالنا... لا بد لنا من الثورة ". لكنهم أضافوا: " لقد تعاهدنا واتفقنا مع لفظة (السيريالية - إضافة لها مع لفظة الثورة - لكى نؤكد غَيْرِيَّتنا وحُبنا للغير والإيثار وعدم الأنانية Altruism) ونعلن النزاهة واللامبالاة إذ ليست لنا أية مصلحة ذاتية Disinterested أو أية أهداف أخرى" (٢٢).

وفى اتجاه معاكس متضاد يتطور شكل الكباريت السياسى، وأكبر مثال على هذا التطور طريق كباريت التشيكى ما بين أعوام ١٩١٨، ١٩٢٢ ميلادية بقيادة Jiří cerveny والذي أطلق عليه اسم Piros Hetes (الأسبوع الأحمر). جاء الكباريت على غرار مسرح القهوة من ناحية الشكل. وفى روسيا يعمل بيندرىش هونزل Jindrich Honzl بدءاً من عام ١٩٢٥ ميلادية بفريق مسرحى من الطليعيين المسرحيين لتطوير مسرح الكباريت الذى تخصص فى الفكر السياسى. وقد ساعد على نجاح العروض الاجتياح الألمانى لروسيا - الاتحاد السوفيتى أثناء الحرب.

وفى اتجاه الدادية اندفع كل من Jiri Voskovec, Jan Werich، لعرض الرهفى المعنون Vest Pocket الذى قدّم مسرحاً حُرّاً شمل رئيس المهرجين. كما يعمل إميل فرانتيشك بوريان Emil František Burian ما بين أعوام ١٩٢٩، ١٩٣٢ ميلادية فى مسرح عصرى بدأ بالكباريت الغنائى الموسيقى. وفى عام ١٩٣٤ ميلادية يُكوّن ويؤسس D 34 - Gyel مؤسسة مسرحية تشيكية تصبح الطريق الواسع والعريض، والرائد لنشر فن التمثيل المسرحى الاشتراكى فى كل البلاد الأوروبية.

انطلق الكباريت فى سياساته معاندا السياسات القائمة المتحكمة ظلماً ونازياً فى البلاد الأوروبية. واتضح ذلك فى عروضه المناهضة للفاشية. وسط هذا التيار تأتى جهود الكباريت الإصلاحى على يد كل من : السويسرى من زيوريخ

أريكا مان Erika Mann (" Borsmalom ")، Pfeffermühle، ومن بعدها خَلَفَها كورنيشون Cornichon (" Uborka "). عملت في روح هذا الإطار كباريات هيينا: Der Liebe Augustin Literatur Am Naschmarkt، (الكباريت الأول والثاني بقيادة كارل فاركاس Karl Farkas). وبدءاً من عام ١٩٣٦ ميلادية قاد بيكافى لاسلو Békeffy László خشبة مسرح بشت Pest - Podium بهجوم صارخ وعنيف على الفاشية. ولما كانت هذه الأماكن في نهاية الثلاثينيات تحت الحكم النازي الألماني فقد كان طبيعياً أن تُغلق الكباريات تماماً ليبقى شهادتها في الشارع، وهم كثيرون^(٣٣).

كان معقولا أيضا أن تلجأ مسارح الترفيه والتسلية إلى نوع آخر من العروض المسرحية. هذه الوظيفة الترفيهية الفرجوية وصلت إلى قممتها فيما عرف باسم Kiállításos الرفى الإظهارى Exhibitionist Revü ويتضمن:

- سلالم . Folies Bergères

- نجوم في مقدمة خشبة المسرح، ونجوم خلف ستار المؤخرة .

- كورس من البنات Chorus - Girl في مسيرة.

تظهر هذه المناظر وغيرها في عروض كباريت تشارلس ب. كوشران Charles B. Cochran في جناح معرض لندن ما بين أعوام ١٩١٨ ، ١٩٣١ ميلادية، والتي جرّت بشكلها الاستعراضى هذا الكاتب الدرامى نويل كوارد إلى حظيرتها Noël Coward.

من ناحية أخرى، سبق الإشارة إلى "العقد الأحمر" "Vörösvértized" الأمريكي. وداخل هذا النوع ظهر تيار الموسيقى المتصارعة Konfliktusos Musical وظهر معه المنتمى للموسيقى لهذا التيار جورج جيرشوين George Gershwin بصوت نقد اجتماعي ساتيري يحمله عرض OF Thee I Sing (أغنى لك) عام ١٩٣١ ميلادية. لكن أول قمة لهذا النوع تصل في عرض (أوكلاهوما Oklahoma) من تأليف ريتشارد رودجرز، أوسكار هامارستين Richard Rodgers, Oscar Hahmerstein اللذين مثلا الدراما الموسيقية حق تمثيلها: حوار درامي قوى، موسيقى، غناء، ورقص، ومعادلة متوازنة لكل هذه الفنون المشتركة في العرض الدرامي الموسيقي، ولأول مرة إبداعا وعرضاً حياً^(٣٤).

هذا الاشتراك الموسيقي أو لنقل إشراك الموسيقى على خشبة المسرح يعنى الخط النثري الدرامي - في مسرح البوليفار . يعتبر الفرنسي بول جيرالدى أن هذا النوع الخفيف من العروض مناسب لمرحلة القرن العشرين وللمسرح الفرنسي. وهو يضم إلى نفسه قائمة من المؤلفين لهذا النوع الذين قدموا "وجبات شهية" لمستهلكي المسرح الحديث. تضم قائمته: شاشا جتري، تريستان برنار، إدووارد بورديه، مارسيل آشار، جاك ديشال، مارسيل بانيول، أندريه روسين، كلود مانبيه^(٣٥).

Sacha Guitry, Tristan Bernard, Edouard Bourdet, Marcel Achard, Jacques Deval, Marcel Pagnol, André Roussin, Claude Magnier.

كما أن زملاء لهم من الدراميين المجريين كتبوا لنفس النوع هم: مولنار فرانس، فكتا لاسلو، بيكافى إشتقان، زاجون إشتقان، زيلاهى لايوش.

Molnár Ferenc, Fekete László, Békeffy István, Zágón István, Ziláhy Lajos.

أمام مسارح الصفقة المالية هذه، والمسرحيات الخفيفة (الليمونادة كمصطلح يُطلقه الأوروبيون على هذه الأنواع - المترجم) وبُعدا عن الأعشاب الضارة Weedy التى تعوق نمو النباتات المفيدة فى حقل المسرح، بحث مخلصون مسرحيون عن الحلول. ورأوا أن مهرجان بيرويت السنوى الذى ابتدعه مسرح فاجنر صيفا هو طريق نافع من إحدى طرق الخلاص، والذى كان يعمل منذ نهايات القرن الماضى فى بيرويت - ألمانيا Bayreuth، واستطاع احتضان عشرات الآلاف من المتفرجين فى العرض الأوبرالى الواحد، وما هو مفيد اقتصاديا ومشجع على خوض التجربة الفاجنرية.

جاءت بدايات البُعد عن العشب الضار بالحياة المسرحية من ماكس راينهاردت. عام ١٩٢٠ ميلادية وبالتعاون مع الموسيقى ريتشارد اشتراوس Richard Strauss يبدأ مسرحيات أعياد مهرجان سالسبورج Salzburg بالنسما. ومن عام ١٩٢٧ ميلادية ترتفع الأصوات المسرحية الإغريقية الكلاسيكية على خشبة مسرح Delpho دلفو. يقترح العالم المجرى هونت فرانس Dr. Hont Ferenc إعداد مسرح صيفى فى مدينة سجد Szeged أمام

مساحة واسعة تتصدر واجهة كاتدرائية هناك، وعندما يهل صيف عام ١٩٢٣ ميلادية يكون المخرج والمُنظّر هونت فرانس يخرج الدراما المجرية (مأساة الإنسان) لأول مرة على المسرح الصيفى سجد. عام ١٩٢٢ ميلادية تبدأ عروض Stratford On Avon (مقر ولادة شكسبير ومسقط رأسه - المترجم) بفرقة Shakespeare Memorial Theatre، وبعدها بعام واحد تبدأ مهرجانات Maggio Musicale فى فيرنزا بإيطاليا. وتختتم هذه الحلقات الفنية حفلات أعياد أبيداروس Epidauros عام ١٩٢٨ ميلادية.

جاءت الفرصة الثانية متضادة مع الفرص السابقة فى حياة المسرح العالمى: تحملت بعض الجماعات المسرحية والفرق الصغيرة التبشير بالقيم الأدبية وإعلاء كلمتها من فوق خشبات المسارح، كمواجهة شريفة ومتضادة مع كل وجهة نظر مادية أو صفقات تُجنى عن طريق المسرح. جاءت محاولات الطليعيين فى المسرح بفرض إيجاد وسائل عصرية لخدمة الأدب الدرامى، لا لاحتضان تجديدات تتعلق بالشكل وحده دون المضمون. ولهذا الغرض النبيل الساعى إلى إنقاذ حياة المسرح الأوروبى والعالمى تكونت حركة الكارتل Cartel* من أربعة من أكبر جال المسرح الفرنسى ما بين عامى ١٩٢٦، ١٩٢٧ ميلادية. بفرض إيجاد صيغة وقاعدة اقتصادية فنية فى مواجهة المسرح التجارى والبوليفارى. ساعتها كان شارل ديلان Charles Dullin قد وصل إلى الحياة المسرحية فى باريس

* الكارتل: تحدٍ كتابى واتفاق مُحَرَّر مكتوب من أجل عمل شريف مشترك.

مؤسسًا مسرح الأتيلية كان Théâtre Atelier Louis Jouvel يقود مسرح الكوميدي في الشانزليزيه Comédie Des Champs- Elysées والذي كان على علاقة وثيقة مع الدرامي الفرنسي جان چيرودو Jean Giraudoux بعد إخرجه له مسرحيته (سيجفريد) Sigfried عام ١٩٢٨ ميلادية. انضم إلى حركة الكارتل الشاعر والمخرج جاستون باتي Gaston Baty وبعده يلحقه في عضوية الحركة جورج بتويف Georges Pitoëff الروسي الأصل والذي كان يعمل في باريس منذ عشر سنوات، ومخرج الدراما المجرية ليليومفي Lioumfi على خشبة مسارح باريس.

يبرز المخرج الفرنسي اللامع جان لوى بارو Jean - Louis Barrault من خلال فرقة مسرح شارل ديLAN، والذي استكمل مناهج دراسته لفن البانتومايم على يد فنان البونتومايم العالمى ايتين داكرو Etienne Decroux. حقق بارو في النصف الثانى من القرن العشرين نجاحا ساحقا فى مسرحه الخاص. حاول شارل ديLAN عام ١٩٣٩ ميلادية تنفيذ فكرته الخاصة: اللاتركيزية Decentralization* لكن الفكرة لم تصل إلى التحقيق فى مسارح فرنسا إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

حاولت الولايات المتحدة تحقيق التقدم والتطور المسرحى عن طريق ثلاثة مشروعات أو لنقل مغامرات ومضاربات Venture .

* تقوم فكرة اللاتركيزية عند ديLAN على إبطال المركزية فى الإدارة المسرحية عن طريق توزيع السلطات والاختصاصات الفنية (المترجم).

١- الممثلون فى مَدَن المقاطعات - الولايات Provincetown Players

٢- الممثلون فى ميدان واشنطن Washington Square Players

٣- مسرح الجوار (وهو يقع فى حى ذو خصائص مُميزة فى العادة -

المترجم) Neighbourhood Playhouse

فى المشروع الأول (مدن المقاطعات - الولايات) كان التنفيذ على شاطئ البحر حيث مكان للمصيف للمفكرين "البوهيميين" بقيادة جورج كرام كوك George Cram Cook الذى عمل هناك لسبع سنوات بطريق وإحساس الهواية وعزمها. ومن وجهة النظر الأمريكية فإن الرجل قد أنجز عدة أعمال مسرحية وفنية وتأسيسية يشار إليها بالبنان والتقدير: ضمن مكانا مسرحيا لكتاب الدراما المحليين الأمريكيين. أعطى الفرصة كاملة لعدد كبير من المخرجين ومصممي المناظر والديكور والأزياء المسرحية للعمل فى العروض المسرحية، وكانوا كلهم من الجُدد على الحياة المسرحية الأمريكية. قام بالتجريب العلمى والتطبيقي فى مختلف الأساليب المسرحية. كما قدم لأول مرة فى تاريخ المسرح الأمريكى "الشرعية الحقيقية" Legitimate لبطولة المسرحيات للنجرو - الرجل الأسود الزنجرى. وهنا لابد من اعتبار هذه الانطلاقة الإنسانية بداية مهمات المسرح الكبرى، وهو ما تبين وتحقق فى النجاح الساحق الذى حققه يوجين أونيل Eugene o'Neill فى درامته بعنوان القيصر جونز Jones Császár (أو الإمبراطور جونز كما تُسمى فى بعض الترجمات العربية - المترجم) ذات الفصل الفصل الواحد أسلوبى التعبير.

فى نفس الوقت وعلى المشروع الثانى Washington Square Players خرجت
فرقة مسرح جيلد Theatre Guild بعد عام ١٩١٩ ميلاد متجهة نحو تجديد
مسرحى - بعد أن اشتد عودها قوة. أما المشروع الثالث Neighbourhood
Playhouse فقد أثر تتبع التغييرات المسرحية التى حدثت فى الجارة روسيا.
وكان هذا الانفتاح على الغير غذاء وإقاةة Nourishment لمنهج استانسلافسكى
أو طريقته مهدّ فرصة استقباله فى أمريكا عام ١٩٢٣ ميلادية: بقى فى الولايات
المتحدة من فرقة استانسلافسكى بعد الزيارة ريتشارد بولسلافسكى ، ماريا
أوسبنسكاى، ماريا جرمانوفا Richard Boleszlavszkij, Marija
Uszpenskaja, Marija Germanova . قدّم مسرح الفن - موسكو طريقة
استانسلافسكى للأمريكيين. كان من بين المتدربين فى استوديو الممثلين لى
استراسبرج، استلا أكلر (والتى أصبحت بعد ذلك مديرة لاستوديو الممثلين فى
أمريكا Actors' Studio)، هارولد كلورمان (والذى عمل مخرجاً منذ عام ١٩٣١
ميلادية فى مسرح Group Theatre، ومسرحه الذى حقق ميلاد الدرامات
الثورية الأمريكية وأبرزها دراما كليفورد أوديتس Clifford Odets المعنونة
Leftyre VÁrva (فى انتظار اليسار) كأعظم التراجيديات العمالية فى تاريخ
المسرح العالمى.

Lee Strasberg, Stella Adler, Harold Clurman

لم تستطع هذه الجهود المسرحية الكبيرة حقا فى الاستمرارية أمام الأزمة الاقتصادية العالمية، حتى أن مسارح كثيرة قد توقفت عن العمل ولم يصمد مستمرا إلا Federal Theatre الذى استمرت عروضه من أكتوبر ١٩٣٥ حتى يوليو ١٩٣٩ ميلادية. عشرة آلاف من الممثلين فاجأتهم الأزمة الاقتصادية ليتحولوا إلى عاطلين عن العمل، (١٢٠٠) (١) عرضا مسرحيا كان تذكرة الدخول إليها دولارا واحدا فى أربعين حكومة للولايات. ولما كانت بعض الفرق المسرحية - ووسط الاختناق الاقتصادى - تقدم فى عروضها أفكارا تقدمية جريئة، فقد دخل الشك إلى السلطات التى كوَّنت لجان فحص للنصوص والعروض دفعت الكونجرس الأمريكى إلى وقف بعض المؤسسات المسرحية الهامة والمؤثرة: ساعتها وُلدت درامات ضد النازية (مِتْ حتى اليوم - Holtomnapjáig أوديتس، الروعة المجنونة Az örült Gyönyörűség روبرت شيروود Robert Sherwood، الهروب إلى الغرب - Menekülés Nyugatra إلمر رايس Elmer Rice، حرس على نهر الراين - őrség A Rajnán ليليان هيلمان Lilian Helman) كانت أسهل الأعمال أعمال أونيل O'Neill ذات القوة الكبيرة: والتى كانت تُعرض على الدوام. دخل أونيل بلا أية مُعوقات تاريخ الأدب الدرامى العالمى ككاتب أمريكى مُلهم حتى وصل إلى لب المسرح العالمى - مُتابعا كتاباته الدرامية بمسرحيات (أنا كريسى - ١٩٢١، رغبة تحت شجرة الدردار - ١٩٢٤، إنترلود غريبة - ١٩٢٨، أكترا الأمريكية - ١٩٣١).

Anna Christie - 1921, Vágy A Szilfák Alatt - 1924, Különös Közjáték - 1928, Amerikai elektra - 1931.

لقد " خرج " أونيل من الحياة المسرحية برغبته التى ارتضاها لنفسه، وظلت أعماله المتأخرة مثل Posthumous تُمثل بعد وفاته أو كالمولود بعد وفاة أبيه^(٣٦) .

كان الأمر سهلا واضحا ومؤثرا فى أعمال بيرانديلو. فالكاتب الدرامى أنشأ فرقته المسرحية Teatro Dell'arte عام ١٩٢٥ ميلادية وفيها برزت الممثلة الرائعة مارتا أبا Marta Abba التى حققت بفنها وأدائها وتمثيلها كل أفكار بيرانديلو، حتى داخل إطار الفرجة والتسلية والفكاهة. وعبثا يُنكر بيرانديلو إمكانيات الدراما، " فالمسرح " فى عالمه ذى القناع - المُقنّع مجتمع يتحول بشدة لصالح المجتمعات. بعد النجاح العالمى الذى أحرزته مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) عام ١٩٢١ ميلادية Hat Szereplő Szerzőt Keres يكتب درامته التالية هنرى الرابع IV. Henrik، وفى عام ١٩٣٠ ميلادية يكتب درامته التى صعدت على أغلب مسارح العالم (الليلة نرتجل التمثيل) Ma Este Rögtönzve. Játzunk.

قدّم فيدريكو جارسيا لوركا Federico Garcia Lorca علامة خاصة للأدب العالمى ولفن الدراما. قدّم مسرح إسلافا مدريد Madridi Teatro Eslava عام ١٩٢٠ ميلادية إحدى أعماله المبكرة A halált Hozó Pillangót ، بعد عام ١٩٢٧ ميلادية يتحد مع فرقة الممثلة الكبيرة مارجريتا إكسیرجو Margarita Xirgu للتوجه ناحية السيريالية فى ابداع كوميديات شعبية وتراجيديات. وهو ما يتبع من ابتكارات فى دراماته: ماريانا بينيدا ، السيدة فارجا العجيبة - ١٩٣٠،

عُرس الدم ، دون بارليمبلين - ١٩٣٣ ، يرما - ١٩٣٤ . Mariana Pinedae , A .
CsodÁlatos Vargané - 1930, Várnász, Don Perlimpline - 1933, Yerma
- 1934.

اهتمت دراماته بربط تساؤلات النظرية بالمسرحية وبالعلاقة مع الجماهير
النظارة. كوّن لوركا فرقة مسرحية جامعية من طلاب الجامعة تحت اسم La
Barraca تُجبر كُتاب الدراما وتُوجههم إلى الكتابة عن مشكلات الشعب وعن
طبقة الفلاحين والقرى الريفية، والتعلم من أعمال ودramas كالدرون، لوب دو
فيجا، تيرسو دو مولينا وسرفانتس Calderon, Lope De Vega, Tirso De
.Molina, Cervantes

كما أن حكايات مسرحياته (المقصود هنا لوركا) كانت أكثر الأعمال تحقيقا
ونجاحا في مسرح العرائس. في المسرحية العرائسية (دون كريستوبال) Don
Cristobal التي عُرضت عام ١٩٣٥ ميلادية ابتدع شخصية Guinol La
Tarumba قبل وفاته كشهيد (أطلق عليه رجال الجنرال الدكتاتور فرانكو النار
فأردوه قتيلا على أسوار غرناطة - المترجم) قدمت فرقة Xirgu في ليلة ١٣
ديسمبر من عام ١٩٣٥ ميلادية مسرحيته دوناً روزيتا Doña Rosita^(٣٧) .

هؤلاء الكُتاب الدراميون - الذين ينتمون إلى الأعمال الأدبية القيّمة - الذين
لم يصعدوا أو يصلوا إلى خشبة المسرح تمثيلا، فمؤخرا بعد ذلك لم يكن سهلا
وصولهم إلى ريبورتوارات المسارح الأوروبية. يتعلق هذا الأمر بأسماء درامية

لامعة: بول كلوديل وأعماله التذكارية الباقية Monumental، توماس استرنز إليوت ودراماته الشعرية، الدرامى البلجيكي ميشيل دو جلدروود بحكايات دراماته المغموسة فى نهر الفنتازيا، ميروسلاف كرليزارا.

Paul Claudel, Thomas Stearns Eliot, Michel De Ghelderode, Miroslav Krleža.

وينطبق نفس المثال والحالة على إيدن فون هورفثات ödön Von Horvath الذى كان يمكن لدراماته أن تصعد على خشبات مسرح بلاده الألمانى ما بين أعوام ١٩٢٩ ، ١٩٣١ ميلادية بدلا من خروجها على خشبات مسارح أوروبية أخرى. لكنها بعد عام ١٩٣٤ ميلادية - ولأسباب سياسية - تأخذ طريقها للعرض فى زيوريخ، فيينا، براغ^(٣٨). Zürich, Bécs, Prága.

ونفس هذا المحيط Periphery الذى كان يُضيق الخناق لم ينس فى تلك السنوات أعمال برتولت برخت أيضا. وعندما هاجر لعقد ونصف عقد من الزمن كتب - بعيدا عن الوطن - درامات: ذوو الرؤوس المستديرة والرؤوس القمة فى كوبنهاجن - ١٩٣٦ ، أسلحة الأم كرار، الذعر والفقر المدقع فى الإمبراطورية الثالثة فى باريس - ما بين عامى ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ ، الأم شجاعة، النسخة الأولى لجاليلى جاليلى، الإنسان الطيب من ستشوان فى زيوريخ - ١٩٤٣ ميلادية.

A Gömbfejűek és A Csúcsfejűek - Koppenhága - 1936, Carrar Asszony Fegyverei, Rettegés és Inség A Harmadik Birodalomban

-Parizs - 1937 - 1938, Kurázszi Mama, Galilei, A Szecsuáni Jólélek -
Zürich - 1943.

عندها صدحت طبول الحرب العالمية الثانية التى دمّرت أجزاء كثيرة من
العالم ورتبته على أسس جديدة أخرى.

- ثلاثة عقود خيارية

للمسرح العالمى

فى منتصف عام ١٩٤٥ ميلادية كسب أعداء النازية، النصر. وعد المنتصرون
العالم " بعالم خالٍ من الخوف والرعب ". فأنشأوا عصبة الأمم، والتى خرجت
من مؤسساتها مؤسسة اليونسكو Unesco لتساعد فى تنظيم الحياة الثقافية
فى العالم. وفى عام ١٩٤٨ ميلادية تتكون الهيئة العالمية للمسرح I.T.I.
International Theatre Institute لتمثل اتحادا روحيا للحياة المسرحية العالمية
بهدف أن يخدم المسرح - أيًا كان مكانه - السلام والحرية. عندما انعقد أول
مؤتمر عالمى Conference اجتمع مندوبو (٤٨) ثمانية وأربعين دولة فى باريس
يناقشون الدور الاجتماعى لفن المسرح. هذا المؤتمر " للمسرح العالمى " يؤكد
ويُبرهن على تحقيق الفكرة التى انبثقت من منظمة الهيئة العالمية للمسرح، ويعلن

- كرمز - عن تاريخ الكُتاب الدراميين الذين وصفوا العصر الماضى بعصر المص وذوبان الثلوج Thaw . جاءت كل هذه القرارات فيما بعد الحرب ضمن التطمينات السياسية، والوعود الاجتماعية بتطور المجتمع الإنسانى من القبلية إلى "الإمبريالية المتعددة" وإلى "الأشترابية الكائنة " وتغيراتها . لما كانت هذه الآمال تُصور " نقطة بيضاء " فإننا لا نفترض بل نأمل فى ثقة أننا سنرى هذه التطورات سوف تمس حياة المسرحية حقيقة .

مظاهر السلفية القديمة فى القبيلة مثل الصيد للحيوانات وصيد الأسماك بالإمكان رؤيتها اليوم مُطورة وقد دخل عليها التقدم فى مسرحيات الدائرة القطبية عند الإسكيمو Polar Circle ، ونفس الصورة فى غابات برازيليا القديمة . عند القبائل الهندية وسكان أستراليا الأصليين لا يزال هؤلاء يحتفظون بالعبادات الدرامية للطوطمية - الشامانية Totemisztikus - SamaNisztikus ، وكذلك يمارسون التقمص بالأقنعة (للدخول فى إهاب شخصيات أخرى) . فى دواخل الريف الأفريقى يعرفون تماما هذه الأشكال القديمة السحيقة كعالم جزر المحيط الهادى . فى الأماكن التى لا يزال يسيطر عليها وعلى حياتها نظام الزراعة ونظم تربية الحيوان هم الآخرون يحتفظون بزخم العادات السلفية وشكل المسرحية القديمة، وحتى فى الأماكن القريبة منهم والتى حظيت بطبقة "عالية" من المثقفين . تقف اليابان مثالا على ذلك . فهى إلى جانب السبق العالمى والتقنية الفذة التى تُصدرها للعالم المعاصر لا تزال تحتفل بالأعياد الزراعية

السالفة، والمسيرات المقنعة حيث يحمل المحتفلون اليابانيون الأقنعة مُتلبسين شخصيات أخرى خرافية وغير خرافية، ويعرضون مشاهد تياترالية تتصل بالكثير من فنون التمثيل المسرحي. أدى الإحساس بالإرث والتقاليد ثم استعمال هذه المظاهر، أدى إلى ميلاد طرق أخرى: فحيث ازدادت حركة " الجماهير السياحية " خرجت عروض وأشكال تياترالية من " فرق شعبية " فى أستراليا تعمل على منصة بدلا من خشبة المسرح لتقدم عروضاً للسياح نظير المال، ونجد فرقة أخرى فى الهند تقدم عروضاً تحمل مسحة القديم لتعرضها على جماهير معاصرة فى أيامنا هذه كنموذج كان، ثم مضى. ثم مثال آخر من الهند مرة أخرى. فمنذ بداية القرن (العشرين) ارتبطت الحروب بالاستقلال، والآن فى العقود الأخيرة التى نعيشها تكررت نفمة الحرب السياسية - الاجتماعية ودخلت صورها فى أشكال تياترالية (كما فى بعض الأماكن التى تتواجد فيها مجموعات من الشيوعيين) وهناك توجد فرق مسرحية ارتجالية تعرض أعمالها فى أمريكا الجنوبية. أما البلاطات - الإقطاعية فقد استأثرت بشعار " الملكية " يُزخرف ويُتَوَّج أسماء وعناوين بعض الفرق المسرحية (فرقة شكسبير الملكية) Royal Shakespeare. ولا يزال شعار الملكية هذا سائداً فى بلاطات عديدة فى أنحاء العالم (فرقة Thai * التاي الكلاسيكية الملكية للباليه) Royal Thai Classical Ballet والتى قطعت رحلة خارجية عام ١٩٨٢ ميلادية جابت فيها العالم فى مناسبة مرور مائتى عام على اليوبيليوم.

* فرقة التاي Thai فرقة تايلاندية.

فى أكبر الحكومات الرأسمالية يستمر نظام القبيلة: فى أمريكا تُمسك بعنق الحياة المسرحية فرقتان هما:

Shubert Theatrical Enterprises, Ostermann Productions Ltd.

وفى اليابان تتربع على عرش المسرح فرقة Shochiku Theatre Company أو فرقة Takarazuka - Konzern والفرقتان تمثلان أعتى القوى الرأسمالية فى مجالات الفنون.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ارتفعت بشكل صارخ تكاليف الإنتاج المسرحى الخاص: فالمسرحية التى كان يمكن عرضها فى برودواى Broadway عام ١٩٣٤ ميلادية بتكاليف مالية تبلغ (٦٠٠٠) ستة آلاف دولار، قفّزت تكاليفها فى عام ١٩٥٢ ميلادية إلى عشرة أمثال . وفى عام ١٩٨٠ ميلادية تكلف عرض الدراما الموسيقية Musical مليونين من الدولارات (!) فى عواصم الولايات والمدن الكبيرة يقدمون الأغنيات الفرنسية التى تتمتع بإقبال الجماهير بينما تدل الإحصائيات على أن (٩١ ٪) واحد وتسعين فى المائة من السكان الزراعيين والفلاحين لم يشاهد واحد منهم عرضاً مسرحياً فى حياته. مع أن الحكومة الفرنسية بذلت جهوداً واسعة لتنشيط حركة المسرح: فى عام ١٩٥٠ ميلادية منحت الحكومة المسارح الموسيقية الريفية (الأوبرات) إعانة مالية قدرها (٤٨٠ , ٠٠٠) أربعمائة وثمانين ألف فرنك سنوياً. ثم ارتفعت هذه الإعانة عام ١٩٧٦ ميلادية إلى (١٩) تسعة عشر مليون فرنك فرنسى. وحتى ذلك الوقت

كشف الأمر عن نظامين: الأول ، نظام لا يعرف الدعم الحكومى (بمعنى أنه لا يساعد المسارح على الاشتراك فى تكاليف إنتاج عروضها) . والثانى يقدم إعانة مالية Subvention لبعض المسارح ذات الأهمية الثقافية ^(٢٩) .

فى الدول الاشتراكية بعد الحرب العالمية الثانية أخذت الأمور والتطورات مجرى آخر. اقتضى العمل الأول تفريغ وإجلاء الأماكن وعودة البعض إلى دورهم ثم إعادة البناء من جديد . يُعتبر عام ١٩٤٩ ميلادية عام (الديمقراطية الشعبية) بعد صدور قوانين التأمين كواجب أولى من واجبات الديمقراطية، وقد أدت هذه القوانين إلى إحداث تغييرات هامة وجوهرية فى تعديلات للنظم الاقتصادية، وتغييرات فى النظم السياسية - والأيدولوجية، وكذا فى مختلف البرامج الثقافية وبرامج تخطيط وإعداد الجماهير. إن أهم التغييرات التى جاءت إلى المسرح هى التخطيط المُسبق والمبكر لنظام مسرحى اشتراكى جماهيرى - سياسى يسعى إلى اعتناق قيم ومُثل تنطلق من النظام إلى الجماهير. وفى بداية سنوات الخمسينيات برزت فلسفة جماليات جدانوف الدوجماتية Dogmatic Zsdanov Aesthetics (جَزَمِيَّات ودوجماتيات من غير بَيِّنَة أو دلائل مبنية على مقدمات غير مُمَحَّصة تمحيصا وافيا تؤكد الرأى وتقطع به من غير مبررات كافية وفى غطرسة وكأنها عقيدة - المترجم). هذه الفلسفة التى أضرت بالسياسة الثقافية الجديدة، ولم تزد مضموناتها عن الكشف عن رمادية الصورة واهتزاز برامج العروض المسرحية والثقافية، ووصل أسلوب التعبير فيها بما يحمله من فراغ وخواء وتزييف إلى ضَعْف التعبير الفنى وتضييق الخناق على

المبدعين المسرحيين من مخرجين ومصممين. يحلُّ الكونجرس - المؤتمر العشرون- هذه المشكلات حين يدين فلسفة جدانوف ويستبدل مفاهيمها بأخرى عملية تعيد القيم والفن إلى العمل المسرحي الذي يبدأ فى إحداث تيارات نقية واضحة المعالم. تبدو أولى هذه المحاولات الجديدة المنقذة عام ١٩٥٥ ميلادية فى إخراج مسرحية التراجيديا المتفائلة Optimista - Tragédia على يد المخرج السوفيتى جيورجى توفستونوجوف Georgij Tovsztonogov فى ليننجراد Leningrád. جاء الإخراج مستعملا للأسلبة على خشبة المسرح وفى قوة طاغية بين عناصر حقيقية مثيرة للشفقة Pathos تحدثها الموسيقى المصاحبة المشاركة، وبتمثيل واقعى يطرح فن التمثيل الواقعى بأساليبه المقنعة المؤثرة التى لا تخطئ لتطلق صورة واقعية مثيرة للدهشة تتكشف للعيان Revelation . عام ١٩٥٨ ميلادية تُنشأ القاعة المسرحية فى فندق موسكو بقيادة المخرج السوفيتى أوليج يافريموف Oleg Jefremov.

مثال آخر: بالقرب من كراكو Krakó فى منطقة نُو وا هوتا Nowa Hutá قُدمت عدة عروض مسرحية مواجهة للطبيعية وتُدينها. استقبلت جماهير العمال هذه العروض التى تكشف خلل المذهب الطبيعى فى المسرح. أخرج هذه العروض كل من المخرجين البولنديين جوزيف ساينا ، كريستينا اسكسانكا، جرسى كراسوفسكى.. Józef Szajna, Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski. والتى تميزت بإعلاء الحس الشعبى والنبض الجماهيرى لفرق مسرحية طليعية تعادل أعمال فاختنجوف فى الاتحاد السوفيتى .

أما برتولت برخت الذى عاد عام ١٩٤٧ م إلى بلده ألمانيا قادما من الهجرة فى أوروبا، فإنه يصل إلى جمهورية ألمانيا الشرقية NDK عام ١٩٤٨ ميلادية وإلى العاصمة برلين الشرقية. وسرعان ما اشتهرت فرقته المسرحية (البرلينر انسامبل) Theater Am Schiffbauerdamm والتي بدأت فى يناير ١٩٤٩ ميلادية بافتتاح عرض (الأم شجاعة وأولادها) Karázi Mama és Gyermekei، والتي أشاعت عالميا نظريات برخت الملحمية خاصة بعد صدور مؤلف برخت الشهير الصغير (الأورجانون الصغير للمسرح) Kis Organon A Draft . Színház Számára . وهو دراسات دراماتورية فى مُسودتها الأولى أسفرت دراسات برخت النظرية وعرضه العملى التطبيقى (الأم شجاعة وأولادها - المترجم) عن سيل من المناقشات الحادة تجلت فى الحيرة بين المسرح الموروث التقليدى Traditional والمسرح الملحمى Epic - Theatre ومنذ بداية الثلاثينيات كانت مثل هذه المناقشات تُرى فى الاتحاد السوفيتى تحمل عنوان "الطليعية بديل الواقعية - " Realsim Kontra Avantgarde والآن يرفض برخت كل الحلول ويؤكد وجهة نظره التى تقول "... السؤال المهم، هو كيف يمكن لنا نحن كُتاب دراما خشبة المسرح أنْ نُنشط جماهيرنا على المستوى الاجتماعى (أن ندفع بهم إلى كمية تحرك مُنبهة ومثيرة ودافعة Impetus). لذا فعلينا لتحقيق الهدف أن نستعين بكل وسائل يمكن ان تخطر على البال ونستدعيها سواء كانت وسائل قديمة أو جديدة" (٤٠).

اشتغل على فن الممثل وفن المسرحية بعد استانسلافسكى الرائد فى هذا المجال، جرسى جروتوفسكى Jerzy Grotowski الذى بدأ من أوبول Opole المدينة البولندية الصغيرة منذ عام ١٩٥٧ ميلادية بمسرح الـ (١٣ صف) " 13 Soros Színház . اشتغل على نظام العمل المسرحى بين الشخصية التمثيلية ونظم التدريبات العملية وتقنيات سيكولوجيا خشبة المسرح " المسرح المسكين " Szegény Színház (يصدر عام ١٩٦٨ ميلادية كتابه بنفس العنوان) (يظهر الكتاب باللغة العربية فى أكثر من ترجمة عراقية ومصرية تحت عنوان (المسرح الفقير) إلا أننى أرى ان تسمية المسرح العارى Bare Theatre هى الأقرب التصاقا إلى طبيعة هذه التجربة باعتبار اختفاء الأزياء، وفن تخطيط الوجه، والمناظر، وكل شئ حتى يصير المسرح عاريا حقا من مقوماته وعناصره - (المترجم). حاول مسرح جروتوفسكى استبيان واستيضاح الطقوس الماضوية. لكن (الكاثارسيس Catharsis) التى تعنى تطهير العواطف بالفن حسب المفهوم الأرسطى* تحولت فى عالم الكاثوليكية البولندية إلى التدنيسية واللا توقيرية Profanity وإلى الدنس والنجاسة^(٤١).

لما كان أساس بناء هذه المجتمعات - الأوروبية لا يتعلق بالآلية الميكانيكية أو الأوتوماتيكية التى تقدم المنجزات من غير تفكير، خاصة وأن علاقات كثيرة قد برزت على سطح هذه المجتمعات بينها وبين بعضها البعض (داخل قارة واحدة هى قارة أوروبا - المترجم) فإن ذلك قد سمح بتبادل الخبرات والإنجازات

* Catharsis بمعنى التنفيس عند الشخصية المسرحية، للتخلص من عقدة أو عقد نفسية بإفساح المجال أمامها للتعبير عن نفسها تعبيراً كاملاً (المترجم).

المسرحية داخل دول القارة، وبيروز " مجتمعات ترفُّل في السعادة Welfare " كالمجتمعات الرأسمالية، ومجتمعات تتجه إلى " الشيوعية المباشرة Right " Away . يقصد بيتربروك Peter Brook في كتابة الشهير Az üres Tér (المساحة الفارغة) التي وصفها بالميتة (Deadly) " Holtnak " عالم صناعة التسلية والترفيه. حدث ذلك بالفعل عندما " انسحب نوع القودفيل - ليدخل التلفزيون " ويعيد التاريخ نفسه كما في بداية القرن (العشرين) عندما ضيّقت عروض مسرحيات الأسواق على السينما ^(٤٢) . في عام ١٩٨٠ ميلادية تتعرض أكبر عروض الاستعراض وأرفعها فناً وقيمة في نيويورك " - Rockettes السهم الناري " إلى التوقف أمام عروض قاعة Radio City Hall لأسباب اقتصادية بطبيعة الحال. ويظهر أن الأنواع " الميتة " تأخذ طريقها حقا إلى الاختفاء والدفن. مع أن لهذه القاعدة شواذ كما عند البوليفار النثرى " الرخيص "، إذ الواضح أنه لا بد لشيء ما أن يكون إما الكوميديا أو البوليسية والإجرامية Criminality.

فقد بقيت أعمال أجاثا كريستي Agatha Christie (مصيصة الفيران - Egérfogója تُعرض لأكثر من عشرين عاما بلا انقطاع على خشبات مسارح العالم. ونجحت كل مسرحيات نيل سيمون Neil Simon، وشاعت على ملأ مسارح العالم التقنية السوبر الممتازة Super لدراما تورجيا (ألان إيكوبورن) alan Ayckbourn.

منذ عام ١٩٤٣ ميلادية وتبتعد الدرامات الموسيقية عن الساحة، أمام اختيار أهداف فُرجوية جديدة مُدعمة بالليبرتو وبانتقاء للكلاسيكيات الكبرى (على سبيل المثال قصة الحى الفرى = روميو وجولييت) West Side Story = Romeo And Julia. ثم تتجه الأعمال الموسيقية إلى عرض الصراعات الاجتماعية ناسجة إياها مع خطوط سياسية معينة على غرار العروض الموسيقية: لعبة البيجاما - (Pizsama - Játék) - Pajama Game، الكباريت Kabaré، Hair شَعْر، هذه أمثلة فقط. ولا شك فى أن هذا التيار قد استحوذ على رغبات المواطنين فوق خشبات المسارح فى الدول الاشتراكية (الدليل هو عَرْضاً مسرح الروك فى بشت Pesti Rocksínház اشتفان، الملك).

فى السنوات الأولى التى أعقبت السلام العالمى ظهرت موجات المهرجانات المسرحية. فى عام ١٩٤٧ ميلادية ينعقد مهرجان أدنبره Edinburg على دائرة ضيقة نسبة إلى مهرجان أهينيون Avignon الفرنسى الذى بدأ بقاعدة عريضة من المشتركين، محاولا استزراع قاعدة (أعياد شعبية) Népiünnepély تستمر طوال يوم بأكمله ملئ بالبرامج المسرحية والفنية. جرى المهرجان تحت قيادة وتوجيهات المخرج الفرنسى جان فيلار Jean Vilar. فى عام ١٩٥٠ ينضم إلى مسيرة المهرجانات المسرحية مهرجان دوبروفنيك Dubrovnik الذى تخصص فى تقديم أمهات الكلاسيكيات الدرامية فى ليالى الصيف. حدد المهرجان أماكن العروض مُسبقا ونشر كل عرض مهرجانى فى المكان الملائم لمضمونه الدرامى. ثم تتبثق عن الهيئة العالمية للمسرح I.T.I. فكرة Aman Maistre Julien (أمان

ميستر جولين) (مسرح الأمم Nemzetek Színház) والذى تتقابل فيه فرق مسرحية من شتى بقاع العالم (كلُّ تمثل عروضها بلغتها المحلية) ليُشكل مسرح الأمم فرق اللغات العالمية. إضافة إلى عيد المجانين فى أمستردام Amszterdam، وكرنفال هينيسيا. والأخيران (أمستردام وهينيسيا) يعيدان صورة ماضى المسرحية الشعبية ونماذج مسرحيات الأسواق إلى أذهان الجماهير المعاصرة.

من المؤكد أن منتصف سنوات القرن الماضى قد شهدت مشكلة مركزية فى الفن، وهى العلاقة مع الحقيقة والواقع. وقد أخذنا فى الاعتبار أن الواقع والحقيقة ثريانٌ وبامكانهما التمازج مع أى إبداع وأية طريقة تعود على المسرح والمسرحية بالتقدم والاطراد. لذلك لم تكن الطبيعية وسيلة كافية أو ملائمة ولا وافية بالمُرَاد Adequate لأنها أصبحت " إقطاعية عقيدة خاصة " حددتها لنفسها. إضافة إلى اكتشاف " الخط الثانى " Második غير المنتظم الذى يُعكر من صفو الحياة والمعرفة لينفث ضيقا وقلقا وإنزعاجا Malaise ضارا يضع تهديدات دمار العالم جنبا إلى جنب مع المواقف المعرفية المملأى بالآمال والورود. تجسدت هذه المواقف المعرفية بآمالها وورودها فى تصرفات المجتمعات الناضجة فى كلٍ من عقلانياتها وتجريدياتها. ولذا فالأمر يقتضى البحث عن الشكل الذى يعكس الفنون فى أمانة لكى تقدم ما يعبر عن الجماهير ومتطلباتها.

كتب فردريك دورينمات Friedrich Dürrenmatt عام ١٩٥٤ ميلادية كواحد من أعظم كُتاب الدراما فى العصر الحديث قائلا " لا توجد دراماتورجيا، هناك

دراماتورجيون فقط يتغيرون من حادثة إلى أخرى ومن حال إلى حال " (٤٣) . إلى حد ما له الحق فيما يقول . لكن هذا التعبير يقود إلى الفلسفة العدمية nihilism . وصل أولماشى ميكلوش Almási Miklós في دراسته (طريقا التطور الدرامي) " إلى أن الطريقين برغم وجودهما على طرفي النقيض Extreme فإنهما مع ذلك نموذج من نماذج الحل " (فمثلا يبدو برخت مفتوحا Open - Nyitott بينما يكون O'Neill أونيل صاحب شكل مفلق Zart) لكن يمكن مع ذلك العثور على مساحة بينهما تقبل التحرك والعبور " وليس بالضرورة أن يكون نموذج هذا (برخت) أو نموذج ذاك (أونيل) هو المثل الأعلى في التقدم المسرحي أو الازدهار المنتظر " (٤٤) .

هذان الخطآن - والطريقان الرئيسان اللذان مارسا عمليا تطبيقاتهما على حياة المسرح، من الفطنة أن نبحث عن خط وطريق ثالث " نوع آخر " - Másféle Another Kind فيه الحل، وهو المسرح الخيارى Alternatív . Színház .

بين الظهور القوى للاقتصاد، وبين ميادين إبداعية مسرحية لم تتم دوراتها بعد نشير إلى التيارات والعلامات فقط، وما هو بوسعنا فعله . في نهاية إحدى كفتي الميزان Scale يلمع اتجاه أرسطوطاليس - إيسن - أونيل - استانسلافسكى Arisztotelész - Ibsen - O'Neill - Sztanyiszlavszkij ويتجسد في أعمال كُتاب الدراما وإخراجات المخرجين . وهو اتجاه ينبع ويستمد قوته من الحقائق

التاريخية - والاجتماعية لحقائق العصر مقدما تعبيرات تحليلية عن مصير الشخصية والإنسان. هكذا جاء ميلاد الأمريكي آرثر ميللر Arthur Miller بل وميلاد أعماله وخروجها إلى الحياة العالمية من رحم الإغريقين ومن إبسن. كما أنّ الجوانب المصيرية لفن كتابة الدراما الروسية الجديدة تُرضع وتُغذى الإرث المسرحي. لنتذكر الكسى أربوزوف، ألكسندر فامبيلوف والآخرين Alekszej Arbuzov, alekszandr Vampilov وأعمالهم التي عُرضت في بلادنا المجر.

ما سنذكره الآن من مسرحيات لم تبتعد أو تخرج عن ثلاثية الدراماتورجيا (شوربة فراخ بالشعير Tyúklevés Gerslivel، جذور Gyökerek، أتحدث عن ياروشيلم Jeruzsálemről Beszélek . في سنوات الستينيات من القرن يصل أدوارد ألبى Edward Albee إلى عدة أشكال " خيارية " يضع إلى جانبها جنباً إلى جنب دراماتورجيا الميراث التقليدي. في هذه الدائرة الخيارية تقع ثورة جون أوزبورن في الحياة المسرحية الإنجليزية John Osborne بمسرحيته (أنظر إلى الماضي في سُخط Nézz Vissza Haraggal).

في الأعمال الموسيقية الكبيرة والأوبرات بقى الأمر على " الطلب الواقعي " إذا ما تحدثنا عن المسرح الموسيقى عند استانسلافسكى. ثم تبعه في نفس الطريق بوريس بوكروفسكى Borisz Pokrovszkij في مسرح البولشوى Bolsoi، وكذلك والتر فلزنشتاين Walter Felsenstein في مسرح كوميش أوبر في برلين Komische Oper. كل واحد من هؤلاء يقود عمله شعار الانطلاق

الحقيقى من العالم الجديد، بتحليل دقيق وسيكولوجى للشخصيات المسرحية، وترجمة واعية ومحددة تُطلقها الموسيقى مُعلنة عن المضمون الدرامى.

أما الخط الآخر الذى تحمله الدراماتورجيا، فهو خط ليس أرسطوطاليا، لكن شيكسبيريا، وبعد ذلك " ملحميا " يتجلى فى تصميم مفتوح Open Design برختي متضاد مع التقنيات المسرحية المتداولة. كان مسرح البرلينر انسامبل هو نقطة الانطلاق لهذه الدراماتورجيا، حققها جماعة من المخرجين الذين اكتسبوا خبرتهم مبكرا من برخت. وبعد وفاته عام ١٩٥٦ ميلادية استطاع منهجه أن يمتد أولا إلى البلاد الأوروبية ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبحجم كبير فى دول " العالم الثالث ". كان منهج برخت معروف فى الشرق الأقصى بعد مقابلته (برخت) مع ماى لان - فانج Mej Lan - Fang الذى تفهم مزج القيم الجمالية فى المسرحية الصينية التقليدية مع ممارسات " الإغراب "، خاصة وأن فكرة الاغراب "El Idegenités" كانت تُعد مسبقا بدءًا من ثلاثينيات القرن. لم تكن مصادفة أن طريقة برخت فى تلك العقود الثلاثة قد أكملت طريقة استانسلافسكى. كان من الطبيعى أن يكون المسرح الألمانى هو أول المسارح وأسرعها تأثرا. وتحت هذه الفئة يندرج كل من بيتر هاكس، هاينر ميللر، الشاب فولكر براون Peter Hacks, Heiner Miller, Volker Braun، ينضم إلى القائمة ايرفين بيسكاتور بحلوله التوثيقية ناحية المسرح الملحمى، فهو يستعمل الوثائق والمؤلفات والأفلام وكل ما ينطبق على الوقائع التاريخية والموضوعية Documentries كما فى إخراجة لدراما رولف هوتشوت Rolf Hochhuth

المعنونة Helytartó (الحاكم). جاء الخط الشكسبيرى - الملحمى فى الدرامات المعدة عن قصة أو رواية إلى خشبة المسرح (عند بيسكاتور فى الحرب والسلام - ١٩٥٥ ، وعند توفستونوجوف فى رواية النهر الهادئ، وفى المجر عند كازيمير كاروى Kazimir Károly فى كالثالا، رامايانا... الخ). هذه التجارب المسرحية قدّمت تياترالية أكثر حرية، تتشابه مع ما قدمه كريج وأبيا Craig, appia من مهرجان بيرويت والذي عاد بالنجاح على المخرج الذى بدأ هذه التجريبيات هيلاند فاغنر Wieland Wagner.

بقى حول المسارح العالمية كل ما هو أرسطوطالى وكل ما هو غير أرسطوطالى. جاءت بعض الأشكال - مثل بيتر بروك وأشكاله - التى خلطت الشكلىين بعضهما البعض مزجاً عبقرىيا. مثل هذا المزج هو ما اعتُبر فى التصنيف خيارا ومسرحا خياريا.

عندما بدأ مارتن إيسلين Martin Esslin لأول مرة تحديد نوع الفئة أو الصنف الجديد استعمل مصطلح "مسرح الأبيسرذ" Absurd színház. بعد فترة وجيزة من انطلاق المصطلح تعجب هو شخصيا للعلامات والفوارق الكبيرة التى أتى بها هذا النوع من المسارح. فقرر أن كُتاب هذا النوع لا يمثلون تيارا أيديولوجيا بكتاباتهم، لكنهم فى بحثهم يبحثون عن كل أنواع الأيديولوجيات^(١٥).

إن مصطلح (اللغة الجديدة) Az új Nyelv قد تعرض له بالبحث أنتونان آرثو فى كتابه المسرح وقرينه " A Színház és Hasonmása مسرح القسوة "،

فإلى جانب اللغة تتجمع عناصر بصرية مرئية Visual، وصوتية سمعية Acoustic وترتيبة نظامية Tactrical تلفها جميعا علاقة كيفية شعرية Qualitative Poeticalness^(٤٦).

وهذه هي بالضبط الوسائل التي تلعب دورا حاسما قاطعا Decisive في المسرح الخياري.

إذا ما ذكرنا تسميات نماذج المسرحيات وأنواعها حسب لفظة القاموس، فسوف يظهر لنا التالي:

- أن خاصية الارتجال والحركة تعنى Action, Arte Povera الحدث، الفن الفقير المُعدَم، (مثل الذى مارسه جروتفسكى فى " المسرح الفقير ").

- أن Event تعنى : (" الحدث ").

- أن Enviromental Art تعنى: (" فن البيئة والمحيط ").

- أن Heppening تعنى : ("حادثة ، حدوث أحداث").

- أن استعمال الوسائل Felhasznált Eszközökre تعنى : (" Mixed Media

- وسائل متنوعة ").

- أن Performance تعنى : (" العرض ").

- أن Multimedia تعنى : (" المزج والتوليف ").

- أن كل هذه الأنواع بخصائص كل منها يتجه المسرح الخيارى إلى استعمالها

.To Use

إلى جانب شخصية مسرحية وشخصية أخرى بجانبها ينمو ويتطور حوار الكلمات (حتى وإن كان بغير معنى أو دلالات)، وأحيانا أخرى يظهر عالم الإيماءة فى شكل الميل والانحدار. النوع الأول (حوار الكلمات) نلحظه عند الدراميين صمويل بيكيت، يوجين يونيسكو ، جان جانييه، نورمان فردريك سيمبسون، آرثر كوبيت، بول فوستر، Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Jenet, Norman Frederick Simpson, Arthur Kopit, Paul Foster.

أما النوع الثانى (عالم الإيماءة) فيبدو واضحا فى أعمال تلميذ بيسكاتور جوليان بك، يوديت مالينا، ومسرحهم الحى Living Theatre، ثم بعد ذلك من عام ١٩٥٨ ميلادية عند ألان كابرو ومسرحيات الحادثة عنده Happening، وكذلك عند مسرحيات " Nem Matrix " غير المعدة والخالية من النسيج البَيَخْلَوَى، وعروض هذه المسرحيات ^(٤٧). أما فى الأشابة Alloy وهى خلطُ النوعين (عالم الكلمات + عالم الإيماءة) فتعثر عليه فى عروض (لاماما) Lamama عند ألن ستيورات Ellen Stewart فى المسرح المفتوح Open Theatre الذى توقف حاليا، أو بعد عام ١٩٦٥ ميلادية عند مسرح

العلميوجودى * الهستيرى الهرعى ** Ontological - Hysterical Theatre فى
العقود الأخيرة بدا وكأن المسرح الخيارى - ليس فقط فى الولايات المتحدة
وحدها - قد فقد مَعينة السياسى وتراجع إلى الوراء.

أما الميموس وقاعدتها الأساسية العامية والمبتذلة Plebeian فإن دراما الملك
إبى Übü KirÁly تقدم أحسن صور الحرب باستعمال طرقها الخاصة ضد كل
ما يواجه الاستقلال ويعارض الديمقراطية، وبمواجهة صارمة مع الاستغلايين
وعصابات العرق - Sweatbands على غرار فرقة الكامباسينو فى كاليفورنيا
El Campesino Group - Kalifornia - وعليه، فإن فرق الميموس الطليعية
Avantgarde Mimosz تعود مرة ثانية إلى السيطرة على وظائف المجتمع
لخدمتها: والتي تخوضها عن طريق المعرفة لوضع الأساس وتكوينها، والمحافظة
الدائمة والواعية اليقظة على حركتها، ثم تقديم الحلول لإعادة سيادة الميموس.

* * *

* المسرح الذى له علاقة بعلم الوجود أو هو مبنى عليه وعلى الفكر الوجودى - المترجم .
** مسرح مَهْرُوعٌ مصاب بالهستيريا أو الهرع. وهو نوبة ضحك أو بكاء لا سبيل إلى كبحها أو
إيقافها - المترجم.

خاضت المسرحية عدة آلاف من السنين لتصل إلى نهاية طريقها غير المحدد بنهايات. ظهرت المسرحية واضحة كوضوح النهار، وأثبتت أن الإنسانية فى حاجة دائمة ومستمرة إلى أشكال مسرحية عدة وعديدة لا يمكن الاستغناء عنها. وداخل هذه الرحلة الطويلة فإن المسرحية قد تحملت واجبات شتى خرجت منها بنتائج باهرة قدمت أنواعا ونماذج من المسرحيات. إن الطريقة المثلى للمسرحية تُلخص الآتى: على خشبة المسارح التى صعدت إليها المسرحية أمرت بظهور الماضويات من العصور والعهود، وما يمكن أن يُتصور، بل وتصورت ما يمكن أن يأتى به الزمن فى المستقبل القريب. والآن هى تُعبر عن أشياء من الصعب الإعلان عنها أو إزاحة الستار عن حقيقتها. أظهرت المسرحية الخرافات والأعاجيب. احترمت وكرهت الإنسان المتقمص للآلهة. بقى للمسرحية قوة لتحارب كل موجات ودعوات الدمار والتخريب، وسمح لها الوقت والزمن لتسخر من الضعف الإنسانى.

فعلت المسرحية كل هذا لكى تؤمّن الحياة للوعى والفكر اللامع ولتضمن للمحترفين فى الدراما والمسرح حياة وظائفهم ومصائرهم. لذلك فإن بعض مسرحيات الحيوانات - وهى كثيرة - أحيانا ما تتقابل بالسخرية. لكن الأمل فى استعمال العقل والمنطق، وحرية التفكير.

غيرت خشبات مسارح كثيرة فى العالم من العالم نفسه. فى طريق البحث العلمى عن مقارنات أو علاقات مقارنة Comparative تتضح بعض النتائج والخطوط المعرفية للمسرحية مثلا:

- إنَّ تفكير " التغيّر والانتقال " Transformation قد أفسح مجالا عريضا
لميلاد تقنية فنون التمثيل، ثم لتطورها أيضا.

- إنَّ خَلْقَ وتكوين الشكل المدينى الاغريقى وانصرافه من القرية إلى بعيد، قد
قاد إلى تطوير المسرحية.

- إنَّ غياب تكوّن المدينة والمدينة فى " نماذج آسيا " من بين نماذج كثيرة كان
حقيقة مصيرية للمسرحية من الصعب دحضها أو إهمالها كواقعة حقيقية.

- إنَّ مصطلح " ميموس " يُخفى خلفه فئات تاريخية مختلفة التكوين والمستوى
والطباع، كما يحفظ فى ذاكرته محتويات وفهارس اجتماعية عديدة، من بدايات
العامى الرومانى القديم إلى الترفيهيات المسكينة.

- إنَّ تأثيرا قويا ونفوذا كبيرا مُورس فى المسرحيات الأوروبية - الغربية، كما
فى دراماتورجيتها للتخلص من الخطايا، فى اتجاه التوبة المسيحية.

- إنَّ فَصْلاً حاداً جرى بين أشكال المسرحية فى العصور الوسطى، وبوادر
التياترالية فى عصر النهضة الأوروبية.

- إنَّ أحد الأسباب الهامة فى انفصال المسرحية عن الأدب هو تحوّل أهم
علماء الإنسانية إلى صف الأرستقراطية.

- إنَّ المحاربين من المواطنين فى عصر التتوير اكتشفوا المسرحية بتأثير السلاح وبشق الأنفس. فتحوّلت الشعوب الصغيرة إثر ذلك إلى فكرة القومية، مُستعملين ازدهار اللغة القومية.

- إنَّ المسرحية ومعها فنون أخرى انطلقت بتجديدات ابتكارية رمت بنفسها فى خضمها من أجل اكتشاف " الحقيقة "، وسائرة مستمرة فى طريقها الكفاحى للتعبير عن الخطوط الكبرى.

- إنَّ عناصر " مسرحية المواطنين " لا تزال تستمتع حتى اليوم بالقوة وبنىوية التصميم حتى الأسلوب، ومن الدراماتورجيا الخاصة بها حتى طلبات ومتطلبات الجماهير.

- وأخيرا، فالمسرحية وبكل ما تملك من قُوى تحاول الانفلات والانفصال عن القرون الماضية القريبة. فالمهرجانات ومسرحيات الجماهير تقف موقف المساعدة على تأييد نظرة المسرحية. والآن..

ما الذى جعل المسرحية تحيا وتستمر فى الحياة العامة بين الناس؟ بل وتحفظ فوق هذا وذاك بفنّها الخاص؟

قد يكون السبب أنها كوَّنت جماهيرا فى كل عصر من عصورها. أم لأنها قدّمت الخبرة الإبداعية بعلاقة مباشرة وبلا تكرارية؟ أم قد يكون السبب هو قُدرتها على الرد بالمثل وبسرعة فائقة فى عدة ساعات قليلة (هى زمن العرض

المسرحى - المترجم) على استمرارية تاريخية طويلة وقديمة؟ أم لأن ثراء وسائلها جعلها قادرة على عكس الطبقات الاجتماعية فى مختلف العصور والعهود؟

هذه الأسئلة والتساؤلات بعضها يمتد إلى التاريخ، وبعضها يمكن الإجابة عليه فى إحدى أمسيات العروض المسرحية. وهذه وتلك من مسئولية اللاعبين الممثلين القدامى والجدد، وأيضا مسئولية المشاهدين القدامى والجدد أيضا.

هوامش

تحويلات

1. Marx: A T'óke. Bp., 1961. I. 83.

ماركس: رأس المال

2- Le Roi - Gourhan, André Les Religions De La Préhistoire. Paris, 1964. 36.

أندريا لاروي جورهون :

الديانة قبل عصر التاريخ

3- Marx: Gazdaság- Filozofiai Kéziratok. Bp., 1962.72

ماركس: مخطوطات اقتصادية - فلسفية .

4-Tokarew, Szergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 29-30.; Huszár Tibor: Fejezetek Az Értelmiség Történetéből. Bp., 1977.26.

سرجاي ألكسيافتش توكارو :

أبواب من تاريخ الفكر الديني.

5- Niessen, Carl: Handbuch Der Theaterwissenschaft. I/1-3. Emsdetten, 1949 - 1958: Eberle, Oskar: Cenalora. Olten und Freiburg Im Breisgau, 1954.

كارل نيسين: كتاب علوم المسرح

- وعنه: أوسكار إبيريل

6- Lang János: Az'ós Társadalmak. Bp., 1978. 67-68.

المجتمعات القديمة.

7- Tokarew: i.m. 72.

مصدر سابق

8- Dömötör Tekla: A Népszokások Költészete. Bp., 1974. 13-38.

ديميتير تاكلا: أشعار العادات الشعبية.

9- Tokarew: im. 58.

مصدر سابق

10- Lukács József: Istenek útjai. Bp., 1973. 1975 (77. Jegyzet.)

لوكاتش يوجاف : طُرق الآلهة.

11- Gaster Theodor H. Thespis. New York, 1966. 26.Skk.

12- Bécsy Tamás: A Dramamodellek És A Mai Drama. Bp., 1974.180.

بيتشى توماش: نماذج (موديلات) الدراما والدراما المعاصرة.

13- Diószegi vilmos. Samanizmus. Bp., 1962. 90-101.

ديوساجى فيلموش: الشامانية

14- Thomson, George: Studies in Ancient Greek Society. London, 1949. 47.

جورج طومسون: دراسات في المجتمع الإغريقي القديم.

” ثورة المدينة ” الشرقية

1- Marx: A T´ókés Termelés El´ótti Tulajdon Formák. Bp., 1953. 10-12

Marx: A T´óke. Bp., 1961. I.330.

ماركس: إنتاج رأس المال قبل أشكال الملكية الخاصة.

ماركس: رأس المال

2- Childe, V. Gordon: The Prehistory of European Society.
London, 1958. 153

جوردون. ف. إتشايلد: ما قبل تاريخ المجتمعات الأوروبية.

3- Gaster, Theodor H .. Thespis. New York , 1966.83.

4- Gaster: Im. 157., 184. المصدر السابق

5- The National Geographic Magazine. Vol. 154.No 6.738.

6- Mitológiai ÁBÉCÉ. Bp., 1970. 115-163; Dobrovits
Aladár Válogatott Tanulmányai. Bp., 1971. II. 162.

أ. ب. ج. الميثولوجيا. دوبروفتش الادار، دراسات مختارة.

7- Roman József: Mitoszok Könyve. Bp., 1963. 116.

Frankfort, Henry - Frankfort, Mrs Henry A. - wilson, John
A. Jakobsen, Thorkild: Before Philosophy. Chicago,
1951-145.

يوجاف رومان: كتاب الأساطير،

عن ثوركيلد جاكوبسن: قبل الفلسفة.

8- Gaster: Im. 176., 250., 267. مصدر سابق

9- Meissner: Bruno: Die Babylonisch - Assyrisch Literatur.
Postdam, 1927. 28.

برونوميسنر: الأدب البابليوني والآشوري

10- Huszár Tibor: Fejezetek Az értelmiség Történetéből.
Bp., 1977.40

تیبور هوسار: دراسات في تاريخ الفكر.

11- Frazer, James George: Az Aranyág. Bp., 1965.
140-160., 326-335.

جيمس جورج فريزر: الفرع الذهبي

12- The Pelican History of Music. I. London, 1966.14.

تاريخ البجع الموسيقى.

13- Mitologiai ÁBÉCÉ. 124 - 125

أ. ب. ج. الميثولوجيا. مرجع سبق ذكره.

14- Gaster: Im. 161.

مصدر سابق

15- Meissner: Im. 81.

مرجع سابق

16- Kákosy László: Ré Fiai. Bp., 1979. 9. Kép.

لاسلو كاكوشى: أبناء الملك، الصورة رقم ٩

17- Kákosy: I.M.278.; Iones, Veronica : Egyptian

Mythology. Feltham, 1968. 71., 131- 132 . كاكوشى: الميثولوجيا .

المصرية.

18- Vályi Rózsi: A Táncművészet Története. Bp., 1969.

38-40. تاريخ فن الرقص

19- Nissen, Carl: Handbuch Der Theaterwissenschaft.

I/ 1-3 Emsdetten, 1949 - 1958. I/1. 306 مخطوط علم المسرح

20- Kákosy: Im. 223.

مصدر سابق

21- Gaster: Im. 399- 405.

مصدر سابق

22.Drioton, Etienne. Pages D'Egyptologie. Le Caire, 1957.

225-226. ايتين دريوتون: صفحات مصرية. القاهرة ١٩٥٧.

23- Histoire Des Spectacles. Encyclopédie De La

Pléiade. XIX. Paris, 1965. 102-134.

تاريخ العروض

24- Drioton: I.m. 231-232., 239-322., 363-372. مصدر سابق

25. Klein, Julius Leopold: Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig, 1865 - 1875. I.43.

يوليوس ليوبولد كلاين: قصص وحكايات الدراما.

26- Bachofen, Johann Jakob: A Mitosz és Az Ósi Társadalom. Bp., 1978.230.

يوهان چاكوب باخوفن: الأسطورة والمجتمع القديم.

عالم مسرحية المدينة

1- Childe, V. Gordon: The Prehistory of European Society. London, 1958. 115., 150., 157.

ما قبل تاريخ المجتمع الأوروبي.

2- Graves, Robert: A Görög Mitoszok. I. II. Bp., 1970. I. 285.

روبرت جريفز: الطقسيات الإغريقية.

3- Lindsay, Jack: The Clashing Rocks. London, 1965. 298.

جاك ليندساى: التآرجح الصدامي.

4- Mellersh, H.E.L: Minoan Crete. New York, 1968.

44-45. هـ.إ.ل. ميليرش: كريت المينوية

5- Stratou, Dora: The Greek Dances. Athens, 1966.

14-15.; Graves: I.M. I. 507.

دورا إستراتو: الرقصات الإغريقية.

وعنها : جريفز ، مصدر سابق .

6- Maróthy, János: Az Europai Népdal Születése. Bp.,

يانوش ماروئي: مولد الأغنية الشعبية الأوروبية. بودابست ، 1960. 160-161.

١٩٦٠.

7- Mellersh: I.M. 40., 45., 49.; Valamint 2. Tábla. إيضاح

رقم (٢).

8- Harrison, Jane Ellen: Ancient Art And Ritual. London,

1913. 12., Hahn István : Istenek És Népek. Bp 1980. 56-57.

جين إلين هريسون: الفن الأثرى والطقس.

وعنها : اشتقان هاهن: آلهة وشعوب.

9- Devecseri Gábor: Bevezetés Az Odüsszeiához. Bp.,

1957. II. Lap. جابور دهاتشرى: مقدمة إلى الأوديسة.

10- Bachofen, Johann Jakob: A Mítosz És Az ósi Társadalom. Bp., 1978. 280.

يوهان چاكوب باتشوفن : الأسطورة والمجتمع القديم.

11- Graves .I.M.I. 303., 331., 535. مصدر سابق

12- Kerényi Károly: Görög Mitológia, Bp., 1977. 59-62.;

Thomson, George: Aischylos És Athén. Bp., 1958.111., 137. كارينى كاروى: الميثولوجيا الإغريقية.

- وعنه : جورج طومسون: اسكيلوس وأثينا.

13- Lindsay: i.m. 272-301.; Marót Károly: A Görög

Iradalom Kezdetei. Bp., 1956. 145-147. ليندساي : مصدر سابق.

- وعنه : كاروى ماروت: بدايات الأدب الإغريقي. بودابست ، ١٩٥٦ .

14- Kerény: i.m. 73.

مصدر سابق

15- Histoire Des Spectacles. Paris. 1965. 153-154.

تاريخ العروض.

16- Bieber Margarete: The History of Greek And Roman Theatre. Princeton, 1939.54.

مارجريت بيير: تاريخ المسرح الإغريقي والروماني.

17- Malchinger, Siegfried: Das Theater Der Tragödie. München, 1974. 232-233.

سيجفريد مالشينجر: مسرح التراجيديا. ميونيخ ، ١٩٧٤ .

18- Mannhardt, Wilhelm: Mythologische Forschungen. Strassburg - London, 1884. 204-211.; Kerényi: i.m. 153 - 158.; tokarew Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 557. SSk.; Gaster Theodor H: Thespis. New York, 1966. 369- 371; Thomsan: i.m. 123.

فيلهالم مانهارت: فَحَص الميثولوجيا .

- وعنه : توكارو ألكسيافيتش: الديانة بين العقل والمُجون .

- وعن تيودور جاستر: تسبس

- وعنه : طومسون ، مصدر سابق .

19- Kerényi Karl: Dionysos. München- Wien, 1976. 39.,

58-60., 72-82., 109., 140., 163., 187., 210-216., 224-225.;
Trencsényi-waldapfel Imre: Vallás- Történeti Tanulmányok.
Bp., 1960. 251., Devecseri Gabor: Kalauz Homéroszhoz.
Bp., 1970. 258-267.; Nilsson, Martin Persson: The
dionysiac Mystries. New York, 1975. (Repr.) 28.; Bachofen:
i.m. 125-134.; Thomson: i.m. 147.

كارينى بال: ديونيسوس.

- وعنه : ترانتشيني والدابفل إمرا: دراسات دينية تاريخية.

- عنه : جابور داهاتشرى: دليل إلى هوميروس.

- عنه مارتن برسون نيلسون: المستيريات الديونيسيسية.

- وعنه : تومسون.

20- Thomson: i.m. 189 - 190.

مصدر سابق

21- Histoire Des Spectacl. 152 - 153.

تاريخ العروض . مرجع سبق ذكره.

22- Bachofen: i.m. 45-46., 216-278.; Arisztotelész:

Poétika. Bp., 1963. 13.; Thomson: i.m. 168.; Klein, Julius

Leopold: Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig, 1865-1875. I. 109-114.; Hahn: i.m. 194-195.; Pecz Vilmos: A Görög Tragoedia. Bp., 1889. 329-333.

باخوفين: فن الشعر - أسطوطاليس.

- عنه: طومسون.

- عنه: يوليوس ليوبولد كلاين: قصص وحكايات الدراما.

- وعنه: هاهن، مصدر سابق.

- وعنه: باتسى فيلموش: التراجيديا الإغريقية.

23- Arisztotelész: i.m. 12 أرسطوطاليس. مرجع سبق ذكره

24- Arisztophanes Vígjátékai: Bp., 1880. 359- 363.;
386-387 كوميديات أرسطوفانيس

25- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes And Miracles.
London, 1931 - 20-24.

الأردايس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات.

26- Arisztotelész: i.m. 10., 15. مصدر سابق

27- Nicoll: i.m. 20.

نيقول : مصدر سابق

28- Kont Ignác: Aristophanes. Bp., 1880. 8.

كونت ايجناتس : أرسطوفانيس.

29- Színház És Stadion. Bp., 1968. 31.; Klein: I.m. II.6.

المسرح والأستديو.

(الأستوديوم Stadium وحدة إغريقية قديمة من وحدات الطول تتراوح ما

بين ٦٠٧ ، ٧٣٨ قدمًا إنجليزيًا. المترجم).

- وعنه : كلاين ، مصدر سابق.

30- Marx- Engels Múvei. III. Bp., 1960. 78. (Kiemelés -

sz. Gy). أعمال ماركس - أنجلز (توكيد سيكاي جيرج)

31- ókori Lexikon. I. II. Bp., 1902-1904. I. 288., Keréni:

Dionysos. 251-254. المعجم القديم. كارينى : ديونيسوس.

32- Tièche, Edouard: Thespis. Leipzig - Berlin, 1933.

24-30. إدوارد تيبك: تسبس

33- Bieber: i.m. 7. (11. Jegyzet). بيبير ، مصدر سابق.

- 34- Thomson : i.m. 122 - 129. طومسون ، مصدر سابق .
- 35- Pecz: i.m. 332 - 333. بتس ، مصدر سابق.
- 36- Kerényi: Dionysos. 256. كارينى : ديونيسوس
- 37- Világ Történet. I-X. Bp., 1962 - 1966. I. 631. تاريخ العالم.
- 38- A Világirodalom Ars Poeticái. Bp., 1965. 64. الأشعار الجديدة في الأدب العالمي. بودابست ، ١٩٦٥ .
- 39- Nagler, Alois Maria: A Source Book In Theatrical History. New York, 1959. 6-7. ألويز ماريا ناجلر: الكتاب المنبع في التاريخ المسرحي. نيويورك ، ١٩٥٩ .
- 40- Kerény: dionysos. 258 - 259.
- 41- Arisztotelész. I.m. 13. مصدر سابق
- 42- Harrison. I.m. 145-146. مصدر سابق
- 43- Thomson. I.m. 175- 178. (Tördelés - sz. Gy)
- 44- Klein. I.m.i. 121. كلاين : مصدر سابق

45- Arisztotelész: i.m.14. أرسطوطاليس : مصدر سابق.

46- Uo.13. نفس المرجع السابق

47- Klein: i.m.i. 127-134: Pecz: i.m. 334-343.

كلالين : مصدر سابق .

- وعنه : بتس ، مصدر سابق.

48- Arisztotelész: i.m. 14., Lajti István: A Szatir D´rama
Eredete. Bp., 1915. 10-31. أرسطوطاليس : مصدر سابق .

- عنه : لويثي إشتقان: أصل الدراما الساتيرية.

49- Kerény: Görög Mitologia. 120. كرينى: الميثولوجيا الإغريقية.

50- Klein.i.m.I. 124.; Melchinger: i.m.262. (14. Jegyzet).

كلالين : مصدر سابق.

- وعنه : مالشينجر ، مصدر سابق (١٤ ملحوظة).

51- Lukács György: Ifjúkori M´űvek. Bp., 1977. 585.

لوكاتش چيرج : أعمال عصر الشباب

52-Kitto, Humphrey Davy Findelay: Greek Tragedy.
London, 1966- (Repr.) 286 - 287

هامفري دافى فيندلى كيتو: التراجيديا الإغريقية.

53-Szabó Árpád: periklész Kora. Bp., 1977. 129., 157.,
178. سابو آرپاد : عصر بركليس

54-Hauser, Arnold: A Művészet És Az Irodalom
Társadalomtörténete. I.II. Bp., 1969. I. 75-79.

أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ.

- عنه : كيتو، من ص ٣١١ إلى ص ٣٢٠.

55- Melchinger, Siegfried: Geschichts Des Politischen
Theaters. Hannover, 1971. 67.

سيجفريد مالنجر: تاريخ المسرح السياسي. هانوفر ، ١٩٧١.

56- arisztótelész: i.m. 10., 15. أرسطوطاليس : مصدر سابق

57-Hermann, Max: Die Entstehung Der Berufsmässigen
Schauspielkunst im Altertum und in der neuzeit. Berlin,
1962. 86-94.

ماكس هرمان: تكوّن حرفة التمثيل المسرحي العصري. برلين ، ١٩٦٢ .

58-Nicoll: i.m. 44-46. نيكول : مصدر سابق

59- Bieber: i.m. 129-146.; Nicoll:i.m. 47-49

بيبير، مصدر سابق

- وعنه : نيقول

60- Hauser, I.m. I. 69. هاوزر : مصدر سابق

61- Harrison: i.m. 51. هاريسون: مصدر سابق

62- Arisztotelész: i.m. 13. أرسطوطاليس: مصدر سابق

63- Keréni : Dionysos. 265. كاريّنى: ديونيزوس

64- Nicoll: i.m. 27. نيقول: مصدر سابق

65- Arisztotelész: i.m. 15. أرسطوطاليس : مصدر سابق

66- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970 - vi. " Kratész"
Cimszó . مُعجم الأدب العالمي

67- Klein: i.m. II. 10., 53-72.; Trencsényi - Waldapfel

Imre: i.m. 232 - 250.

كلاين، مصدر سابق

- وعنه : ترنتشيني والدافل إمرا.

68- Pecz: i.m. 164 (1.

بتس : مصدر سابق

Jegyzet).

69- Thomson: i.m. 233.

70. Színház Es Stadion. 59.

المسرح والأستوديوم

71- Klein: i.m. II. 47-53.

كلاين : مصدر سابق

الف عام في روح الثقافة المسرحية الإغريقية

1- Arisztotelész: Poétika. Bp., 1963. 13. : أرسطوطاليس :

فن الشعر .

2- Pecz Vilmos: A Görög Tragódia. Bp. 1889. 195- 231.

بتس فيلموش: التراجيديا الإغريقية.

3- Körting, Gustav: Geschichte Des Griechischen Und Römischen Theaters. Paderbon, 1897. 284.

جوستاف تيرنج : تاريخ الإغريق والمسرح الروماني.

4- Arisztotelész i.m. (Fóként A VI., IX., XIII., XV., XVIII Fejezet).

أرسطوطاليس : مصدر سابق (خاصة الأبواب ٦ ، ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٨).

5- Wilamowitz - Moellendorf: Ulrich Von: Einleitung In Die Griechisch Tragödie. Berlin, 1912. 106. (Idézi Benjamin, Walter: Angelus Novus. Bp., 1980 . 302.)

فيلاموفتزر مولاً ندورف: مقدمة في التراجيديا الإغريقية.

- وتلخيص والتر بنيامين.

6- Klein, Julius Leopold: Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig, 1865 - 1875. II. 206- 218.

يوليوس ليوبولد كلاين: قصص وحكايات الدراما. مصدر سبق ذكره.

7- Menander: Stücke. Leipzig, 1975. 6.. ميناندر: المسرحية

8- Menander: Theopharstus. Baltimore, 1967. 23.; Trencsényi- Waldapfel Imre: Menandors. Bp., 1964.8.

ميناندر: ثيورااستوس.

- عن : ترنتشيني والدابفل إمرا.

9- Falus Robert: Az Antik Világ Irodalmai. Bp., 1976. 352.

فالوش روبرت : آداب العالم القديم

10- Menander: Stücke. 244.

ميناندر: المسرحية. مصدر سبق ذكره.

11- Hahn István: Istenek Es Népek. Bp., 1980. 229-233.,

Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 559.

هاهن اشتفان: آلهة وشعوب

- وعنه : توكارو: الديانة بين العقل والمجون. برلين ، ١٩٧٨ .

12- Hauser Arnold: A művészet És Az Irodalom Társadalomtörténete. I.II. Bp., 1969. I. 82.

أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ. بودابست ، ١٩٦٩ .

13- Színészeti Lexikon Bp., 1930. 281.; Marek, Hanz Georg: Der Schauspieler im Lichte Der Soziologie. Wien, 1965. I. 14.; Kont Ignáz: A Görög Tragédia Euripides Után. Bp., 1884. 101.

قاموس المسرح - بودابست ١٩٣٠ .

- وعنه : هانز جورج ماريك: أضواء السيسولوجيا . فيينا ، ١٩٦٥ .

- عن : إجناز كونت: التراجيديا الإغريقية بعد يوريبديدس . بودابست ١٨٨٤ .

14- Arisztótelész. I.m. 20. أرسطوطاليس : مصدر سابق

15- Kont: i.m. 83. كونت : مصدر سابق

16- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes and Miracles, London, 1931. 41-45.

الأردايس نيقول: أفتنة، المايم والمعجزات. لندن ، ١٩٣١ .

17- Reich, Hermann: Der Mimus. I.II. Berlin, 1903.I. 183.skk.

هرمان ريش: الميموس. برلين ، ١٩٠٣ .

18- Nicoll: i.m. 46-50., Reich: i.m.I . 281., 553., 831.

نيقول : مصدر سابق

- وعنه : ريش.

19- Tokarew: i.m. 575-581.; Hahn: i.m. 277.

توكارو : مصدر سابق.

- وعنه : هاهن ، مصدر سابق.

20- Tokarew: i.m. 265-268. Mennhardt, wilhelm: Wald Und Feldkulte Der Germanen. Berlin, 1904-1905. 197-198.

فيلهايم مانهارت: الغابة وموضوع التقديس الألماني

21- Szilágyi János György: Impelate Modis Saturae.
يانوش چيرج سيلاجي: طُرق الإكراه في
(Kézirat, 1980) 33-34. الساطور.

22- Enciclopedia Dello Spettacolo. I-X+2 Pótkötet
(Szerk. Silvio D'amico És Francesco Savio.) Roma, 1954 -
1968. VI. 1708.; Szilágyi: Impletae... 65, (30 Jegyzet.)
Szilágyi János György : Atellana . Bp., 1941. 39.; Beare,
William: The roman Stage. London 1977. (Repr) 12;
Maróthy János: Az Európai Népdal Születése. Bp. 1960. 82.

أنسيكلوبيديا عروض المسرح: إعداد سلفيو داميكو، فرانسيسكو سافيو

- وعنہا : سیلاجی ینوش چیرج: اُتیلانا.

- وعنہ: ولیم ، خشبة مسرح روما.

- وعنہ : ماروٹی ینوش: میلاد الأغنية الشعبية الأوروبية.

23- Szilágyi: Impletae... 13-14. سیلاجی: مصدر سبق ذكره.

24- Uo, 17-26; P. Vergilius Maro. Aeneis. Bp., 1962, 97

نفس المصدر السابق.

- وعنہ : ب فرجیلیوس مارو

25- O. Horatti Flacci Opera II. Satirae Et Espistulae. Bp.,

1893. 133.; Beare: i.m. 13. - عن : بیر :

مصدر سابق

26- Pallottino, Massimo: Az Etruszkok. Bp., 1980. 152.;

Szilágyi: Impletae...9-10., 40-41

ماسیمو پالوتینو: الأتروسك

- وعنہ : سیلاجی.

27- Nagler, Alois Maria: A source Book in Theatrical History. New York, 1959.17
مصدر سبق ذكره.

28- Szilágyi: Impletae...8-9., 33-35., 38-39., 45., 60.;
Szilágyi: Atellana, 21-29.

سيلاجي: أتيلانا.

سيلاجي: مصدر سبق ذكره.

29- Beare: i.m. 16-17.
بير : مصدر سابق

30- Szilágyi: Atellana. 13., 24., 35-37.; Nicoll: i.m. 67.

سيلاجي: أتيلانا

- من بعده : نيقول ، مصدر سابق.

31- Beare: i.m. 29-30.
بير : مصدر سابق

32- Trencsényi-Waldapfel: Vallástörténeti Tanulmányok.
Bp. 1960. 258.
ترتشيني والدافيل: دراسات في تاريخ الأديان.

33- Maróthy: i.m. 265-266., 565.
ماروثي : مصدر سابق

34- Plautus Vígjátékai. I.II. Bp., 1977.
كوميديات بلاوتوس

35- Publius terentius Afer Vígjátékai. Bp., 1985. (Ford. Dr. Kis Sándor.) 233., 546.; Falus: i.m. 421.; Trencsényi-Waldapfel: Vallástörténeti Fanulmányok. 251-285.

كوميديات بابليوس ترنتيس أفر. (ترجمة د. كيش شاندر) .

- وعنه : فالوش ، مصدر سابق .

- وعنه : ترنتشيني واندافل ، دراسات في تاريخ الأديان

36- Szilágyi: Atellana.9.; Körting: I.M. 353-354. سيلاجي: أتيلانا.

- وعنه : كيرتج .

37- Szilagyi: Atellana. 10-21.; Klein: i.m. II. 329-330.;
Nicoll: i.m. 67-69. سيلاجي: أتيلانا

- عنه : كلاين ، مصدر سابق .

- وعنه : نيقول ، مصدر سابق

38- Szilagyi: Impletæ...63.; Körting: i.m. 361-362.;
Marek: i.m.24. سيلاجي.

- وعنه: كيرتج ، مصدر سابق

- وعنه : موريك ، مصدر سابق

39- Marx- Engels Válogatott M'úvei. II. 279.

الأعمال المختارة لماركس- انجلز

40- Plutarkhosz: Párhuzamos életrajzok. I-II. Bp., 1978.

I. 955., 995- 998. بلوتارخوس : رسوم حياتية متوازية

41- Nagler: i.m.21-27.

ناجلر : مصدر سابق

42- Lukianosz összes M'úvei: I.II.Bp., 1974. I. 76.

الأعمال الكاملة للوكيانوس. بودابست ، ١٩٧٤ .

43- Huges, Pennethorne: witchcraft. London, 1875.38.

بانثورن يودجز: العرافة (السحر).

44- Nagler: I.m. 26-27.

ناجلر : مصدر سابق

45- A Világirodalom Ars Poeticai

أشعار الأدب العالمي.

46- Horváth István Károly: Decimus Iunius Iuvenalis. In:

D. Luni Iuvenalis Saturae. Bp., 1964.

47- Naumann, Emil: allgemeine Musikgeschichte Berlin, 1927. 107. إميل نيومان : قصة الموسيقى الألمانية . برلين ، ١٩٢٧ ، ١٠٧ .

48- Szilágyi János György: Seneca, A Tragedia In: Seneca Tragédiai. Bp., 1977. 225-252 سيلاجى يانوش جيرج : سنكا شاعر التراجيديا . بودابست ، ١٩٧٧ .

49- Szilagi János György: Lukianos. IN: Lukianos összes Művei. I.II. Bp., 1982. II. 715-798. سيلاجى يانوش جيرج : فى أعمال لوكيانوس الكاملة.

50- D. Iuni Iuvenalis Saturae. Bp., 1964. 75.

51- D'amico, Silvio: Storia Del Teatro Drammatico. I. Milano, 1953. 184.; Nicoll: i.m. 66-76.

سيلفيو داميكو: قصة مسرح الدراما .

- عنها : نيقول ، مصدر سابق

52- Bieber, Margarete: The History of The Greek And Roman Theatre. Princeton, 1939. 159.; Körting: i.m. 332.; Reich: i.m.I. 62.; Gaspár Margit: A Muzsák Neveletlen

Gyermeke. Bp., 1963. 106-107.; Világ Történet. I-X. Bp., 1962 - 1966. II. 614.

مارجريت بيبر: تاريخ المسرح الإغريقي والروماني.

- وعنهما كيرتج ، مصدر سابق.

- وعنه : مارجيت جاسبر. بودابست ، ١٩٦٣ .

- عن تاريخ العالم. بودابست ، ١٩٦٢ - ١٩٦٦ .

53- Reich: i.m.I. 432- 475 ريش : مصدر سابق.

54- Reich Hermann: Antike Und Moderne Mimosoper und Operette Und Der Papyrusfuno Von Oxyrhyncos. Berlin, 1904. 2-6:

رايخ - رايس هرمان: الميموس القديمة والجديدة والأوبريت ومفقودات ورق البردي عند أوكسيرينكوس. برلين ، ١٩٠٤ .

55- Lukianos: Beszélgetés A Tancról. Bp., 1959. 19., 34., 85. لوكيانوس: حديث عن الرقص. بودابست ، ١٩٥٩ .

56- Arisztotelesz: i.m. 76-77. أرسطوطاليس : مصدر سابق

57- Szabolcsi bence: A Zene Története. Bp. 1958. 38.

بنتساسابولتشی: تاریخ الموسيقى. بودابست ، ۱۹۵۸.

58- D'amico: i.m.190.

دامیکو : مصدر سابق

59- Nicoll: i.m. 134.

نیقول : مصدر سابق

البدء من جديد:

الثقافة المسرحية في الشرق الأقصى

1- Tótkai Ferenc: Az "Ázsiai Termelési Mód" Kérdéséhez. Bp., 1965.; Marx: A Tóké Termelés Elótti Tulajdonformák. Bp., 1953. 19-20.; Marx: A Tóke. Bp., 1961. I. 336.

تيكاي فرانس: طريقة النتاج الأسيوي وأسئلة حولها.

- عن : ماركس، الأشكال الخصوصية للإنتاج قديما.

- عن ماركس: رأس المال . بودابست ، ١٩٦١.

Glasenapp, Helmuth: Az öt Vilagvallás. Bp., 1977. 32-33.; Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der Geschichte Der Völker. Berlin, 1978.383.

هلموت جليزناب: الديانة العالمية الخامسة

- وعنه : توكارو، أبواب من تاريخ الفكر العقلاني

3- Ions, Veronica: Indian Mythology. London, 1967. 15.
glasenapp: i.m. 33.

فيرونیکا إيونز: الميثولوجيا الهندية. لندن، ١٩٦٧.

- وعنھا : جليزنا ب ، مصدر سابق.

4- Weston, Jessiel: From Ritual To Romance. New York, 1957. 25-28.; Älteste Indische Dichtung Und Prosa. Leipzig, 1978. 8-23.

جيسيل ل. ويستون: من الطقس إلى الرومانس.

- وعنھ : شبابية فن الشعر والنثر الهندي. لايبزج ، ١٩٧٨.

5- Mitológiai ÁBÉCÉ . 286 - 288. ; Konow , Sten : Das Indische Drama . Berlin - Leipzig , 1920. 42-44.

أ. ب. ج. الميثولوجيا .

- وعنھ : ستن كونو : الدراما الهندية . برلين - لايبزج ، ١٩٢٠.

6- Renou, Louis: Research on The Indian Theatre Since 1890. In: The Sanskrita Ranga Annual. IV. Madras, 1966. 67-91. Rangacharya Adya: Dram in Sanskrit Literature. Bombay 1967. 7-8.

لويس رينو: دراسة في المسرح الهندي منذ عام ١٨٩٠م. مدارس، ١٩٦٦.

- وعنه : رانجاشاريا أديا : الدراما فى الأدب السنسكريتى . بومباى ، ١٩٦٧ .

7- Jogarao, S.v.: The Folk Theatre of Andhra Pradesh.

In: Natya, Vol. VI. No 4. 1962. 54-64.

س.ف. يوجارو: المسرح الشعبى عند أندھارا براديش. (فى ناتيا) . ١٩٦٢ .

8- Raghavn, V: Uparupakas And Nrtya- Prabandhas. In:

The Sanskrit Drama. In: Indian Drama. Delhi, 1968. 14-22.;

Sagaranandin: Natakalas Anaratnakosa. Philadelphia, 1960.

44.

ف. راجهافن: الدراما السنسكريتية

- فى الدراما الهندية. دلهى ، ١٩٦٥ .

- عنه : سجارانندين . فيلادلفيا ، ١٩٦٠ .

9- Rangacharya, Adya: Introduction to Bharata's Natya-

Sastra. Bombay, 1966.

رانجاشاريا أوديا: مدخل إلى ناتيا - ساسترا لبهاراتا. بومباى ، ١٩٦٦ .

10- Hahn István: Istenek Es Népek. Bp., 1980 129.;

Glasenapp: i.m.21.

هان اشتفان : آلهة وشعوب

- وعنه : جلازينوب ، مصدر سابق

11- Rangacharya: Introduction..., 62-71.

رانجاشاريا: مصدر سبق ذكره.

12- Uo. نفس المصدر السابق.

13- Rangacharya, Drama In Sanskrit Leterature. 19-23.

رانجاشاريا: الدراما في الأدب السنسكريتي.

14- Rangaracharya, Adya: The India Theatre. New Delhi, 1971. 40-41.; Konow: i.m.23-26

رانجاشاريا أوديا: المسرح الهندي . نيودلهي ، ١٩٧١ .

- وعنها : كون ، مصدر سابق.

15- Rangaracharya: Drama in Sanskrit Literature.

96-101.; Lukács György: Ifjúkori Művek. Bp., 1977. 785.

رانجاشاريا: الدراما في الأدب السنسكريتي.

- وعنها : لو كاتش چيرچ : أعمال عصر الشباب.

16- Harmatta János: ó Kor. In: új Magyar Világirodalom Történet. Helikon, 1978. 4. 413-426.

يانوش هارماتا: العصر القديم. فى : قصة الأدب العالمي من جديد . ١٩٧٨ .

17- Tyeatrlanja EncikloPegyija. I-V. Moszkva, 1961-1967. III. 120., IV. 1025.; Lucas heinz: Ceylon - Masken. Eisenbach - Kassel, 1958. 7-20., 129-214.; Bowers, Faubion: Thaeatre On The East. New York, 1956. 102-104.; Jacobs, George: Das Schattentheater. Berlin. 1941.4

أنسيكلوبوجي تياتريلينا . موسكو

- وعنھا : هايנز لوكاس : أقنعة سيلون .

- وعنھ : فابيون باورز : المسرح في الشرق .

- وعنھ : جورج چاكوبس : مسرح خيال الظل .

18- Hooykaas, C.: Kama And Kala. Amsterdam-London, 1973. 191-209.; Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 402- 414.; Cuisinier, Jeanne: Le Théâtre En Indonés. In Les Théâtre D'asie. Paris. 1961. 437.; Jenkins, Ronald s.: Balinese Clowns And Gods. In: International Theatre Information, 1978. 18-21.; Bowers: i.m. 233-238.

س. هويكاس: كاما وكالا . أمستردام - لندن ، ١٩٧٣ .

- وعن: تاريخ العروض. باريس ، ١٩٦٥ .

- وعن : چين كوزينييه: مسرح أندونيسيا. باريس ، ١٩٦١ .

- وعنھا : رونالد س. جانكينز: مهرجو بالي والآلهة.

- وعنھ : باورز، مرجع سابق.

19- Chesnais, Jacques: Histoire Generale Des Marionettes. Paris, 1947. 44-48.; Kovács György: An illustrated Wayang - Book. In: Az Iparművészeti Múzeum És A Hopp Ferenc Keleti-Ázsiai Múzeum Évkönyve. 1964. 187-201.; Rehm, Hermann Seigfried: Buch Der Marionetten. Berlin, 1905. 14-54.; The Palican History of Music. I. London, 1966. 83-88.

جاك تشسنييه: التاريخ العام للماريونيت

- وعنھ : چيرچ كوفاتش: كتاب مُصوّر عن يافا .

- عن : هرمان سيغفريد رهم: كتاب الماريونيت، تاريخ البجع الموسيقى

20- Vasziliev, Leonyid Sz.: Kultuszok, Vallások És Hagyományok Kinában. Bp., 1977. 34., 70-73.; Christie Antony: Chinese Mythology, London, 1968. 12-17.; Glasenapp: i.m.s., 166.

ليونيد س. فاسلياف: ديانات، عبادات وتقاليد في الصين. بودابست ، ١٩٧٧ .

- وعنه: كريستي أنطوني: الميثولوجيا الصينية. لندن ، ١٩٦٨ .

- وعنها : جلازينوب ، مصدر سابق.

21- Vasziliev: i.m. 54-62. فاسلياف : مصدر سابق

22- Tókei Ferenc: Sinológai Műhely. Bp., 1974. 78., 343.; Dolby, William: A History of Chinese Drama. London, 1976. 1., 261.; Histoire Des Spectacles. 78-102.

توكائي فرانس "مَعْمَل الصينولوجيا" * . بودابست ، ١٩٧٤ .

- وعنه : وليم دولبي: تاريخ الدراما الصينية. لندن ، ١٩٧٦ .

- عن : تاريخ العروض.

* Sinology الصينولوجيا هي دراسة اللغة والأدب والثقافة الصينية وتاريخها.

23- Tókei Ferenc: Mű Fajelmélet Kinában A III-VI Században. Bp., 1967. 133., 213.; Tókei: Sinológiai Műhely. 171-209

تيكاي فرانس: الجنس - العرق الجديد في الصين

- ومن مؤلفه الآخر : معمل الصينولوجيا .

24- Dolby: i.m. 2-3.; tokarew: i.m. 348.

دولبي، مصدر سابق

- وعنه : توكارو، مصدر سبق ذكره.

25- Glasenapp: i.m. 142.; Tókei: Műfajelmélet...

جليزنوب، مصدر سابق

- وعنه : توكائي، مصدر سابق.

26- Tókei: Sinológiai Műhely . 418 . توكائي : معمل الصينولوجيا

27- Dolby: i.m. 4., 261.

دولبي : مصدر سابق

28- Tókei: Műfajelmélet... 164-167.

توكائي

29. Marx: A Tóke. I. 335-336.

ماركس: رأس المال. مصدر سبق ذكره.

مسرحيات العصور الوسطى في أوروبا

1- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes And Miracles.
London, 1931. 137.; Reich Hermann: Mimus. I.II.Berlin,
1903.87-88.

الاردائيس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات. لندن ، ١٩٣١ .

- عن : هرمان رايج: الميموس. برلين ، ١٩٠٣ .

2- Reich, Hermann: Mimus. I.II. Berlin, 1903. 87-88.

هرمان ريش : الميموس. برلين ، ١٩٠٣ .

3- Nicoll: i.m. 142.; Reich: i.m. 803. نيقول : مصدر سابق

- وعن : ريش مصدر سابق .

4. Linsay, Jack: Byzantium Into Europe. London, 1952.
133., 305.

جاك ليندساي: بيزنطيون في أوروبا. لندن ، ١٩٥٢ .

5- Reich: i.m.i. 114- 130. . ريش : مصدر سبق ذكره

6- Nicoll: im. 92 -94., reich: i.m.i 205-219.

نيكول: مصدر سبق ذكره.

- وعنه: ريش ، مصدر سبق ذكره.

7- Reich: i.m.I. 617.; Berthold, Margot: Weltgeschichte
Des Theaters. Stuttgart. 1968. 156-165.

ريش : تاريخ المسرح العالمي.

- وعنه : مارجوت برتولد. اشتوتجارت ، ١٩٦٨.

8- Nicoll: i.m. 174-149. نيقول : مصدر سابق

9- Behrens, Irene: Die Lehre Von Der Einteilung Der
Dichtkunst. Halle/ Saale, 1940.35 - 37.; Creizenach,
wilhelm: Geschichte Des Neueren Drama. I.III. Halle, 1965.
(Repr.) 14-20.

إيرين بهزنر: تعليم الطبقية في الفن المتشابه

- وعنها : فيلهلم كريزيناش: القصة في الدراما الجديدة. هال ، ١٩٦٥.

10- Lindsay: i.m. 122-124.; Nicoll: I.m.169.

ليندساي : مصدر سابق.

- وعنه : نيقول.

11- Escovar, Narciso Diaz De- De La Vega, Francisco
De P. Laso: Historia Del Teatro Español. Bercehona, 1924.
59.; Flögel, Karl Friedrich: Gerschichte Des Grotesk-
Komischen. I.II. München, 1914. II. 100.; Nicoll: i.m.
145-148.; Stumpfl, Robert: Kultspiele Der Germanen.
Berlin, 1936.200.

نارسيسو دياز دو دولا فيجا أسكوفار: تاريخ المسرح الأسباني. برشلونة،

١٩٢٤.

- عن : كارل فردريش فليجل: قصة كوميديا الجروتسك. ميونيخ ، ١٩١٤.

- وعنه نيقول، مصدر سابق.

- وعنه : روبرت ستامفل: المسرحية الدينية الألمانية.. برلين ، ١٩٣٦.

12- Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der
Geschichte Der Völker. Berlin, 1978.296. مصدر سابق

13- Nagl. Johannes W.- Zeidler, Jakob. Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Wien, 1899. 115.; Chambers, Edmund Kerchever: 25-34.; Legouis Emile- Gazamian, Louis: A History of English Literature. London, 1934. 21-22.

ناجل يوهانز- چاكوب زايدلر: الأدب الألماني- النمساوي. فيينا ، ١٨٩٩ .
- وعنهما : إدموند كراشفر: عصر القُروسطية (القرون الوسطى).
اكسفورد، ١٩٠٣ .

- وعنه : ليجيوس أميل - لويس جازامين: تاريخ الأدب الإنجليزي. لندن،
١٩٣٤ .

14- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970- I. 470.
(Komoróczy Géza Cikke); Maróthy János: Az Europai
Népdal Születése. Bp., 1960. 152-158.

قاموس الأدب العالمي. مقال جيزا كوموروتسي . بودابست ١٩٧٠ .
- عن : يانوش ماروثي: ميلاد الأغنية الشعبية الأوروبية. بودابست ١٩٦٠ .

15- Lindsay: i.m.435-436. ليندساي : مصدر سابق

16- Maróthy: 421-424. ماروثي : مصدر سابق

17- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I-X. Salzburg, 1957-1974. I. 410-485.; Alpatov, Mihail Vlagyimirovics: A Művészet Története. I.II. Bp., 1963-1964. I. 221-232.

هاينز كندermann: تاريخ المسرح الأوروبي. سالسبورج ١٩٥٧ - ١٩٧٤.

- وعنه: ميخائيل فلاجيمىروفيتش زلباتوف: تاريخ الفن. بودابست ١٩٦٣.

18- Rice, D. Talbot: Byzantine Art, 1903. (Repr. 1954.) 25.; Vszvolod- Gerngrosz, V. Nyikolajvics: Az orosz Színház É.N. (Kéziratos Fordítás) 12. Isztorij Russzkovo Tyeatra, I.II. Leningrád- Moszkva, 1929.

د. تالبوت رايس: الفن البيزنطي

- وعنه : جرنيجروس فسوفولد: المسرح الروسي.

- وعنه : ترجمة مخطوطة بعنوان قصة المسرح الروسي. ليننجراد - موسكو

١٩٢٩.

19- Kindermann: i.m.i. 510.

كندermann : مصدر سابق

20- Beckwith, John: Early Medieval Art. London, 1969. 84-85., 106-107.; Tosch, Paolo: Das Theater des

Italienischen Mittelalters. Venezia, 1962. (Soksz.) 4-5.;
Chailley, Jacques: Das Französische Theater Des
Mittelalters. Venezia, 1962. (Soksz.) II. 1. Skk.; Diaz-Plaja,
Guillermo: The Origins of Theatre In The Iberia Peninsula.
I. Venezia, 1962. (Soksz.) 1-4.

جون باكويت: القرون الوسطى المبكرة. لندن ، ١٩٦٩ .

- عن : توش باولو: المسرح الإيطالي في العصور الوسطى. فينيسيا ، ١٩٦٢ .

وعنه : چاك تشيللى ، المسرح الفرنسى فى العصور الوسطى. فينيسيا ،
١٩٦٢ .

- وعنه : جوليرمو بلايا دياز: المسرح فى شبه جزيرة إيبيريا بانينسولا .

فينيسيا ، ١٩٦٢ فى العصور الوسطى

21- Flögel: i.m. II. 104. Skk.; Chambers: i.m. II. 340.;
Maróthy: i.m. 610-611., 664.

فليجل: مصدر سابق.

- وعنه : تشامبرز. مصدر سابق.

- وعنه : مارونى، مصدر سابق

22- DUBY, Georges: Emberek És Strukturák A
Középkorban. Bp., 1978. 95-96., 121.

جورج دوبي: رجال ونظم في القرون الوسطى. بودابست ، ١٩٧٨ .

23- Tókei Ferenc: Antikvitás Es Feualizmus. Bp. 1969.
218.

توکائی فرانس: العصور القديمة والإقطاع. بودابست ، ۱۹۶۹.

24- Wickham, Glynne: *The Medieval Theatre*. London, 1977. (Repr.) 151.; Lindsay, Jack: *The Troubadours And Their World*. London, 1976. 118.; Nicoll: i.m. 95-96.

جلين ويكهام: مسرح القرون الوسطى . لندن ، ١٩٧٧ .

- عن : چاك ليندساي، التروبادوريون وعصرهم. لندن ، ١٩٧٦.

- وعنہ : نیقول ، مصدر سابق .

25- Chambers: i.m. I.66 مصدر سبق ذكره

26- Wickmann: i.m. 152. Skk. Chambers: i.m.I. 42-50.;
Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970- II. 276.

ویکمان : مصدر سابق.

- وعنه : تشامبرز.

- عن قاموس الأدب العالمى . بودابست ، ١٩٧٠ .

27- Nicoll: i.m. 166

نيقول : مرجع سابق

28- Hauser, Arnold: A Művészet És Az Irodalom Társadalomtörténete. I.II. Bp., 1969. I. 179.; Chambers: i.m. I.77-86.

أرنولد هاوز : الفن والمجتمع عبر التاريخ . بودابست ، ١٩٦٩ .

- وعنه : تشامبرز . مصدر سابق .

29- Kőrösi Albin: A Spanyol Irodalom Története. Bp., 1930. 23.; Ehrlich, Herman Aba: Eine Kurze Übersicht Über Die Teatergeschichte Portugals. In: Maske Und Kothurn, 1958. 2-3. 230-240.

ألبين كيريشى: تاريخ الأدب الأسباني . بودابست ، ١٩٣٠ .

- وعنه : هرمان آبا إيرليش، نظرة موجزة على فن المسرح البرتغالي، تحت باب الأقتعة والكوثرن* ، ١٩٥٨ .

* الكوثرن: Cothurnus حذاء كان ينتعله ممثلو التراجيديات الإغريقية والرومانية -

30-The Pelican History of Music. I. London, 1966.256.;
Világirodalmi Lexikon. I.661.; III. 367.; V.716.

تاريخ البجع (الباليكان) الموسيقى. لندن ، ١٩٦٦ .

- عن : قاموس الأدب العالمي.

31- Nicoll: i.m. 152-165. نيكول : مصدر سابق

32- Naumann, Emil: Allgemeine Musikgeschichte. Berlin,
1927. 161.

إميل نومان: قصة الموسيقى الألمانية. برلين ، ١٩٢٧ .

33- Kindermann: i.m.I. 405-433. كندerman : مصدر سابق

34- Hont Ferenc: Az Eltűnt magyar Színház. Bp., 1940.
115.; Tyeatralnia Enciklopedyija. I.V. Moszkva,
1961-1967.I. 705.; IV. 443.; V. 507.; Enciclopedia Dello
Spettacolo. I-IX. Roma, 1954-1968. VIII. 356.; Chambers:
i.m.I. 163.

فرانس هونت: المسرحية المجرية المختفية.

- وعنه : أنسكلوبيديا العروض المسرحية. موسكو.

- عن : انسكلوبيديا العروض . روما ، ١٩٥٤ - ١٩٦٨ .

- وعنهما : تشامبر . مرجع سابق .

35- Szabolcsi Bence: A Zene Története. Bp. 1958. 63.

سابولتشي بنتسا : تاريخ الموسيقى . بودابست ، ١٩٥٨ .

36- Grünberg, Alexander: Das Religiöse Drama Der Mittelalters. I.III. Wien, 1965. I.24.; the Palican History of Music. 167-168.

ألكسندر جرينبرج: الدراما الدينية في القرون الوسطى . فيينا ، ١٩٦٥ .

- وعنه : تاريخ البجع (الباليكان) الموسيقى .

37- Régi Magyar Drámai Emlékek. I. II. Bp., 1960. I. 241-268.; Chailley: i.m. 3.skk.

ذكريات درامية مجرية قديمة . بودابست ١٩٦٠ .

- وعنه : تشيللي، مصدر سبق ذكره .

38- Kidermann: i.m.I. 233.

كندرمان : مصدر سابق

39- Wickham: i.m. 63.

ويكمان : مصدر سابق

40- Cohen, Gustave: Le Théâtre En France Au Moyen- Âge.
Paris, 1948. 24-27.

جوستاف كوهين: المسرح الفرنسي في القرون الوسطى. باريس ١٩٤٨.

41- Gy'ory János: A Francia Dráma Kialakulása. Bp.,
1979. 40-41.; Grünberg: i.m. II. 76. skk.

جيري يانوش : تكوّن الدراما الفرنسية.

- وعنه : جرينبرج.

42- Sabolcsi Bence: i.m.107. مصدر سابق

43- Diaz- Plaja. I.m. 8-9. مصدر سابق

44- The Penguin Companion To Literature, 2. European.
Harmondsworth, 1969. 360.

دليل البطريق للأدب. ١٩٦٩.

45- Behrens:i.m. 42-50. مصدر سابق

46- Duby. I.m. 123. مصدر سابق

47- Le goff, Jacques: Az Értelmiség A középkorban. Bp.,
1979. 89.

چاك لوجوف : الانتليجانسيا فى العصور الوسطى . بودابست ، ١٩٧٩ .

48- Szabolcyi: i.m. 73., 89., Lindsay: The Troubadours...122

سابولتشي: مصدر سبق ذكره

- وعنه : ليندساي .. التروبادوريون

49- Le Goff, Jacques. I.m. 33-50.; Chambers: i.m. I.60-61.; Cohen, Gustav (Szerk.): La "Comédie" Latine En France Au XIIIE Siècle. I.II. Paris, 1931. I. 7-34., II. Végig., Balázs János: A Goliardság Emlékai A Magyar Szókincs - Ben. In: Filológiai Közölvény, 1955. 2. 97-109.

چاك لوجوف : مصدر سابق.

- وعنه : "الكوميديا " اللاتينية في فرنسا، إعداد جوستاف كوهين. باريس ،

.١٩٣١

- وعنه : بولاج يانوش ، ذكريات الجوليارديون goliards وتأثيراتهم في مجموع مفردات اللغة المجرية Vocabulary ، في الجريدة الرسمية للفيلولوجيا Gazette ، ١٩٥٥ .

50- Gyóry: i.m. 34. Skk.

چيرى : مصدر سابق

51- Chambers: i.m. III. 202.; Weston Jessie, L: From Ritual To Romance. New York, 1957. 81-100.; Moser, Hans-Zoder, Richard: Deutsches Volkstum Im Volksschauspiel Und Volkstanz. Berlin, 1938. 71.

تشامبرز : مصدر سابق.

- وعنه : ل. ويستون جيسى، من الشعبية إلى القصة الشعرية الرومانس Romance. نيويورك ، ١٩٥٧.

- عن : هانز موزر - ريتشارد زودر: القبائل الألمانية بين الكلمة والرقص الشعبيين، برلين ، ١٩٣٨.

52- Tokarew: i.m. 291.; Weiss, Richard: Volksunde Der Schweiz. Zürich, 1946. 202.; Kinderman. i.m.I.411.

توكارو: مصدر سابق

- عن : ريتشارد فايس ، سويسرا . زيوريخ ، ١٩٤٦.

- وعنه : كيندرمان

53- Mezey László: Paolo Toschi: Le origini Del Teatro Italiano. Könyismertetés. Filológiai Közlény, 1957. 1.

لاسلو مازای: باولو توسکی

أصل المسرح الإيطالي، والتعريف بأصله ، ١٩٥٧.

54- Cohen: Le Théâtre En France...75-100.; Palican History of Music. 280.; Schlettere, Hans M.: Vorgeschichte Und Erste Veruche Der Französischen Oper. Berlin, 1885.18-23.; Chambers: i.m. I.86.

كوهين: المسرح في فرنسا

- وعنه : م. هانز شلاتارز...

- عن : تشامبرز... ١٨٨٥

55- Kindermann: i.m.I. 416.; Nicoll: im. 171-175 Világirodalmi Lexikon.II. 234. Cszauder Jozsef Cikke.).

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : نيقول، معجم الأدب العالمي.

- وعنه: مقال يوجاف سُدور.

56- Addison, William: English Fairs And Markets.

London, 1953. 43-50.; Rehm, Hermann Siegfried: Deutsche Volksfeste Und Volkssitten. Leipzig, 1908. 21. Skk.; Creizenach: i.m. I. 394.; 410.

وليام أديسون: المعرض الإنجليزي والأسواق. لندن ، ١٩٥٣ .

- عن : هرمان سيغفريد راهم: الأعياد الألمانية والتقاليد. لايبزج ، ١٩٠٨ .

- وعنه : كرايزيناش. مصدر سابق.

57- Nicoll: i.m. 165.; Greizenach: i.m. 516-517.

58- Creizenach: i.m.I. 377-378.; 492-540.

كرايزيناش. مصدر سابق.

59- Creizenach: i.m.I. 219., 568.; 549.; 324-326. II.66.;

Wick Hamm: i.m.96.

كرايزيناش. مصدر سابق.

- وعنه : فيكهام. مصدر سابق

60- vasari, Giorgio: A Legkiválóbb Festőók, Szobrászok És Építészek Élete. Bp., 1973. 230-232. (Zsámboki zoltán Fordítása)

جيو ريجيو فاشارى: أمهر الرسامين، والنحاتين والمعماريين وحياتهم.
(ترجمة زولتان چامبوكي).

61- Creizenach: i.m. I .377.; Kindermann: i.m. II. 460.;
Enciclopedia Dello Spettacolo. IX. 1128-1129.

كريزيناش. مصدر سابق

- وعنه : كندرممان، أنسيكلويديا العروض المسرحية.

62- Burckhardt, Jacob: Az Olasz Renaissance M'úveltsége.
Bp., 1945. 145.; Histoire Des Spectacles. Paris, 1956.
581-624.

جاكوب بوكاردت: التعليم في عصر النهضة الإيطالي .

- وعنه: تاريخ العروض.

63- Dzsivelegov, Alekszej Karpovics: A Commedia
Dell'arte. Bp., 1962. 48-49.; Grünberg: i.m. II. 76.

ألكساي جاريوفتش دجيفالا جوف: الكوميديا دي لارتي- كوميديا الفن.
بودابست ، ١٩٦٢ .

- وعنه : جرينبرج. مصدر سابق.

64- Frenzel, Herbert A.: Geschichte Des Theaters.
München, 1979. 19.; Nicoll: i.m. 79.

هربرت فرنزل: أصل تاريخ المسرح. ميونيخ ، ١٩٧٩ .

- وعنه : نيقول. مصدر سابق.

65- Histoires Des Spectacles 265 - 289. تاريخ العروض.

66- Hauser: i.m. I. 204.; Konigson, Elie: L'espace Têâtrale
Médiéval, Paris, 1975. 57-59. هاويزر: مرجع سابق

- وعنه: إيلي كونجسو: المكان في مسرح العصور الوسطى . باريس ، ١٩٧٥ .

67- Creizenach: i.m.I. 436.Skk.

68- Cohen: Le Théâtre En France...35. Skk.; Konigson: i.m.
196.; Gy'óry: i.m. 44-48.

كوهين: المسرح في فرنسا

- وعنه : كونجسو. مصدر سابق.

- وعنه : چيرى. مصدر سابق.

69- Wickmann: i.m. 81-82.; 164.; Creizenbach: i.m. I. 400.;
Petit De Juleville, Louis: Histoire Du théâtre En France.
Répertoire De Théâtre Comique En France Au Moyen-Âge.
Paris, 1886.76.

ويكمان: مصدر سابق

- وعنه : لوى بيتيت دو جوليفيل: تاريخ المسرح في فرنسا. ريبورتوار مسرح
الكوميدي الفرنسي في عصر القرون الوسطى.

70- Creizenach: i.m.I. 252 كريزيناش: مصدر سابق

71- Konigson: i.m. 58. كونجو : مصدر سابق

72- Le Livre De Conduite Du Régisseur Et La Compte Des
Dépenses Pour Le Mystère De La Passione Joué À Mons En
1501. Paris. 1925. (Publ. G. Cohen.)

كتاب نسخة المخرج وملحقات مسرحيات الفموض والآلام خلال القرون
الوسطى. باريس ، ١٩٢٥.

73- Cohen: Le Théâtre En France... 42-59

كوهين: المسرح في فرنسا.

74- Konigson: i.m. 178-187. Creiznach: i.m.I. 277-289.

كونجسو، مصدر سابق

- وعنه : كريزينا، مصدر سابق

75- Creizenbach: i.m.I. 465.; Huizinga, John: A középkor Alkonya. Bp., 1979. (2.Kia.) 308-309.

كريزينا، مصدر سابق

- وعنه : چون هويزنجا، فجر العصور الوسطى.

76- Konigson: i.m. 197- 198.

كونجسو : مصدر سابق

77- Uo. 248-249.

نفس المصدر السابق

78- Creizenbach: i.m. I. 435-436.

مصدر سابق

79- Cohen: Le Théâtre En France... كوهين: المسرح
118-119.

في فرنسا.

80- Creizenbach: i.m.I. 480.

كريزينا، مصدر سابق

- 81- Uo. 374-377. نفس المصدر السابق
- 82- Creizenbach: i.m. II. 559-560. كريزيناش : مصدر سابق
- 83- Kindermann: i.m.II. 460-463. كندرمان : مصدر سابق
- 84- Creizenbach: i.m. I.481-482. كريزيناش : مصدر سابق
- 85- Uo. 367. Skk. Es II. 378. نفس المصدر السابق
- 86- Uo. II 52. نفس المصدر السابق
- 87- Legouis, Cazamian: i.m. 79.; Hole, Christina: A Dictionary of British Folk Customs. London, 1976. 100.; 144.

كازامين ليجوس: مصدر سابق.

- وعنه : كرستينا هول ، قاموس الأزياء الشعبية البريطانية. لندن ، ١٩٧٦ .

- 88- Harbage Alfred: Annals of English Drama 975-1700. London, 1964. 10-12.

ألفرد هارباغ: حوليات الدراما الإنجليزية - ٩٧٥ - ١٧٠٠ ، لندن ، ١٩٦٤ .

89- Székely György: Szinjáéktípusok Leírása És Elemzése.
Bp.; 1963. 68-72.

سیکای چیرچ : کتابة وتحلیل نماذج المسرحية . بودابست ، ١٩٦٣ .

90. Medieval And Tudor Drama. (Ed. John Gassner.) New
York, 1963. 44-46.; Chambers: i.m.I.172 - 173.

العصور الوسطى والدراما التیودورية * (إعداد چون جاسنر). نیویورك ،
١٩٦٣ .

- وعنه : تشامبرز .

91- Wickmann: i.m.8.

ویکمان : مصدر سابق

92. Harbage: i.m. 8.

هارباج : مصدر سابق

93. Duerr, Edwin: The Length And Depth of Acting. New
York, 1962. 87.; Encyclopedia Britannica. I. XXVIII.
Cambridge, 1910-1911. XXV-XXVI.7337.

* حکمت أسرة تیودر Tudor إنجلترا من ١٤٨٥ إلى ١٦٠٣ ميلادية .

إدوين دير: امتداد وأعماق فن التمثيل

- عن دائرة المعارف البريطانية.

94- Souther, Richard: The Staging of Plays Before Shakespeare. London, 1973. 95.; 126.; 168.; 230-256.

ريتشارد ساوثر: تمثيل المسرحيات قبل شكسبير. لندن ، ١٩٧٣ .

95- Legouis, Cazamain: i.m. 193.; Southern: i.m. 21.Skk.

كازامين ليجوس، مصدر سابق

- وعنه : ساوثرن.

96- Kindermann: i.m. III. 693.

كندرمان : مصدر سابق

97- Harbage: i.m. 18-20.

هارباج : مصدر سابق

98- Flögel: i.m. II. 217.

فليجل : مصدر سابق

99- Nagl: i.m.II.364-370

ناجل : مصدر سابق

100. Székely: i.m. 32. Skk.

سيكاي : مصدر سابق

101- Marek, Hans Georg: Der Schauspieler im lichte Der Soziologie. II. Wien, 1956. 11-12.

هانز جيورج مارك: الممثل في ضوء السيسولوجيا. فيينا ، ١٩٥٦ .

102- Huizinga: i.m. 169.

103- Creizenach: I. 200

104- Creizenach: i.m. I. 237.; Klein, Julius Leopold:
Geschichte Des Dramas. I-XV. Leipzig. 1865- 1875. VIII.
256. كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه جوليوس ليوبولد كلاين: قصة الدراما. لايبزج ١٨٦٥ - ١٨٧٥ .

105- Nagl: i.m. 333.; 403. Skk.; Kindermann: i.m. II.
460-461.

ناجل: مصدر سابق.

- وعنه : كندرمان. مرجع سابق.

106- Nagl: i.m. 414.; Flögel: i.m. I. 194-195.; Creizenbach:
i.m. I. 24-26., 950. ناجل: مصدر سابق.

- وعنه : كريزيناش، مصدر سابق

- وفليجل أيضا : مصدر سابق.

107- Nagl.: i.m. 402.; 446-449.; Kindermann: i.m.II. 461.;
Creizenbach: i.m.II.50.

108- Brenan, Gerold: The Literature of Spanish People.
Cambridge, 1953. 83-118.; Nicoll: i.m.167.

جيرولد برنان : أدب الشعب الأسباني . كامبردج ، ١٩٥٣ .

- وعنه : نيقول ، مصدر سابق .

109- Escovar: i.m.67.; Gregor Joseph: Weltgeschichte Des
Theaters. Zürich, 1933. 308-309.; Histoire Des Spectacles.
656. إسكوفار. مصدر سابق

- وعنه : جريجور جوزيف: التاريخ العالمي للمسرح. زيوريخ ، ١٩٣٣ .

- عن : تاريخ العروض .

110- Eniclopedia Dello Spettacolo. VII. 726-726.

أنسكلوبيديا العروض المسرحية .

111- Creizenach: i.m.III. 96-119.; مصدر سابق

112- Brenan: i.m. 141-144.

برنان : مصدر سابق

113. Singleton, Mack Hendricks: Prefaces and Notes To Celestina. London, 1968. (30 Kiadás)

مالك هيندريكس سنجليتون: مقدمات وملاحظات إلى سلسطينا (الطبعة الثالثة). لندن ، ١٩٦٨ .

114- Creizenach: i.m.I. 519.

عصر جديد ومسرحيات جديدة في أوروبا

1- Hauser, Arnold: A Művészet És Az Irodalom-Története. I.II. Bp., 1969. I. 218-224. أرنولد هاوزر : مصدر سبق ذكره.

2- Newton, Stella Mary: Renaissance Theatre Costume And The Scene Of The Historic Past. London, 1975. 280. (35 Jegyzet.) ; Tieghem, Philippe Van: Histoire Du Théâtre Italien. Paris, 1956. 118.; Herrick, Marvent. : Italian Comedy In Renaissance. Urbana, 1960. 7-8.

إستلا ماري نيوتن: الأزياء في مسرح عصر النهضة ومناظر الماضي التاريخي. لندن ، ١٩٧٥ .

- عن: فيليب فان تيجم: تاريخ المسرح الإيطالي. باريس ١٩٥٦ .

- وعنه : مارفن ت. هارّيك: الكوميديا الإيطالية فى عصر النهضة، ١٩٦٠.

3- Szerb Antal: A Világirodalom Története Bp., 1973. 253.; Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I- X. Salzburg, 1957- 1974. II. 30-31.

سارب أو نتال: تاريخ الأدب العالمى. بودابست ، ١٩٧٣ .

- وعنه : هاينز كندرممان: تاريخ المسرح الأوروبى. سالسبورج ، ١٩٧٢ .

4- Vályi Rózsi: A Táncművészet Tárténete. Bp., 1969. 106.

فالى روجى : تاريخ فن الرقص . بودابست ، ١٩٦٩ .

5- Creizenach, Wilhelem: Geschichte Des Neueren Dramas.

I. II. Halle, 1965. II. 347. (1.Jegyzet.) ; Herrick, Marvin T. : Tragicomedy. Urbana, 1955. 4-5.

فيلهالم كريزنانش: تاريخ الدراما الحديثة. هال ، ١٩٦٥ .

- عن : مارفين ت. هارّيك: التراجيكوميديا. أوريانا ، ١٩٥٥ .

6- Creizenach: I.M. 6., 213. Skk., 273.; Kindermann: i.m.

II. 80-81.; Nagler, Alois: A Source book In Theatrical History. New York. 1952. 71.

كريزيناش، مصدر سابق

- وعنه : كندرمان، مصدر سابق.

- وعنه : أُلُوسْ ناجلر: الكتاب المنبع في تاريخ المسرح. نيويورك ، ١٩٥٢.

7- Bonora, Ettore: IL Classicismo Dal Bembo AlGuarini.

In: Storia Della Letteratura Italiana. IV. 280 - 282.; Mariani,

Valerio: Storia Della Scengrafa Italiana. Firenze, 1930.32.

أتورى بونورا: عن قصة الأدب الإيطالي.

- عن : فاليريو ماريانى : قصة السينوجرافيا الايطالية . فيرنزا ، ١٩٣٠.

8- Kindermann: i.m.II. 135.; Harrick: Italian Comedy...

68. كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : هارتيك ، الكوميديا الإيطالية ... ص ٦٨.

9- Herrick: Italian Comedy...85-91.

هارتيك: الكوميديا الإيطالية...

10- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970.I.1157.

قاموس الأدب العالمي، ج١، ١٩٧٠، ص ١١٥٧ .

11- Clark, Baret, H.: European Theories of The Drama. New York. 1947. (3. Kiadás.) 55-56.; Herrick: Tragicomedy. 92. ; Creizenach: i.m.II. 368. Skk.

باريت كلارك: النظريات الأوروبية للدراما. نيويورك ، ١٩٤٧ .

- وعنه: هاريك: التراجيكوميديا .

12- Nagler: i.m. 74-77., Kindermann: i.m.II.97.

ناجلر: مصدر سابق.

- وعنه كندرممان، مصدر سابق.

13- Hauser, Arnold: A Modern Művészet Es Irodalom Eredete. Bp., 1980. 101.; Burchardt, Jacob: Az Olasz Renaissance Műveltsége. Bp., 1945. 140-146.; Világirodalmi Lexikon. I.443. (Kardos Tibor Cikke.)

أرنولد هاوزر: الفن الحديث وأصل الأدب. بودابست ، ١٩٨٠ .

- عن : چاكوب بوركارد: التعليم في عصر النهضة الإيطالي. بودابست،

.١٩٤٥

- عن : قاموس الأدب العالمي (مقال كاردوش تيبور).

14- Creizenach: i.m.II. 356 - 367.

15- Kindermann: i.m. II. 83-84.; Newton: i.m. 209-210.;

Behrens, Irene: Die Lehre Von Der Einteilung Der Dichtkunst. Halle/ Saale, 1940. 88-89.; Clark: i.m. 61-62.

كندرمان: مرجع سابق

- عنه: إيرين بهرنز: تعليم الطبقات للقصيدة الشعرية . هال / سال ، ١٩٤٠ .

- وعنهما : كلارك ، مرجع سابق.

16- Clark: i.m. 59.; Világirodalmi Lexikon. II. 119.;

Herrick: Italian Comedy... 11-12.

كلارك: مصدر سابق.

- عن: قاموس الأدب العالمي.

- عنه: هاريك ، الكوميديا الإيطالية... ص ص ١١-١٢

17- Kindermann: i.m. II. 471.; Henrik: Tragicomedy...

122.; Nagler: i.m. 81.Skk.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه : ناجلر. مصدر سابق.

18- Viágirodalom Kisencikloédia. I.II. Bp.; 1967. II.410.

الانسيكلوبيديا الصغيرة للأدب العالمى . بودابست ، ١٩٦٧ .

19- Creizenach: i.m. II. 170.; 191. Skk. Világirodalmi Kisencikloédia. II. 298.; Bonora: i.m.518.

كريزيناش: مصدر سابق

- عن دائرة المعارف الصغيرة للأدب العالمى. (الانسيكلوبيديا الصغيرة)

- وعنها: بونورا ، مصدر سابق

20- Kindermann: i.m. II. 133.; Zenei Lexikon. I.III Bp., 1965. III. 611.

كندرممان، مرجع سابق

- عن قاموس الموسيقى. بودابست ، ١٩٦٥ .

21- Kindermann: i.m. II. 57-64.; Vályi: i.m. 115 . كندرممان

مرجع سابق

- وعنه : فالى، مرجع سابق.

22- Bonora: i.m. 526 - 538., 624.

23- Molnar Antal: Repertórium A Barokk Zene Történetéhez. Bp., 1959. 273.

مولنار أونتال : ريبرتوار إلى تاريخ الموسيقى الباروكية. بودابست ، ١٩٥٩ .

24- Szabolcsi Bence: A Zene Története. Bp., 1958. 129.;
Német Amadé: Operaritkások. Bp., 1980. 283.

بنتسا سابولتشي: تاريخ الموسيقى. بودابست ، ١٩٥٨

- وعنه : نيمت أماديه ، نوادر الأوبرا

25- E'ósze László: Az Opera útja. Bp., 1972. 15.

إيسا لاسلو: طريق الأوبرا. بودابست ، ١٩٧٢ .

26- Naumann, Emile: Allgemeine Musikgeschichte.
Berlin, 1927. 295-299.

إميل نيومان: أصل تاريخ الموسيقى الألمانية. برلين ، ١٩٢٧ .

27- Dzsivelegov, Alekszej Karpovics: A Commedia Dell'arte. Bp., 1962. 61-63., 89.; Enciclopedia Dello Spettacolo. I-IX. Roma, 1954 - 1968. IX. 1521.

ألكساس كاربوفيتش دچملاجوف: الكوميديا دي لارتي. بودابست ، ١٩٦٢ .

- عن : أنسيكلوبيديا العروض المسرحية. روما ، ١٩٥٤ .

28- Lea, Kathleen Marguerite: Italian Popular Comedy.
I.II. Oxford, 1934. II. 253.; Newton: i.m. 53- 54 .; Herrick:
Italian Comedy...30.

كاتالين مارجوريت ليا : الكوميديا الشعبية الايطالية . أكسفورد ، ١٩٣٤

- وعنهما : نيوتن، مصدر سابق .

- وعنه : هاريك .

29- Dzsivelegov: i.m. 58.

30- Horányi Mátyás: A Commedia Dell'arte Társadalmi
Háttere. In: Filológiai Közlény, 1955.20. Dzsivelegov: i.m.
73-89.; De Ridder, Liselotte: der Anteil Der Commedia
Dell'arte An Der Entstehungs - Und Entwicklungsges-
Chichte Der Komischen Oper. Köln, 1970. (Diss.) 58-61.

ما تياش هوراني: الخلفية الاجتماعية للكوميديا دي لارتي .

- وعنه : دچيفلاجوف : مصدر سابق .

- وعنه : ليزلوت دا ريدار: أجزاء الكوميديا دي لارتي وتاريخ تطورها عند الأوبرا كوميك - مسرح كوميكش أوبر. كولونيا ، ١٩٧٠.

31- Creizenach: i.m. II. 318.; 380.; Szigethy Gábor: A Machiavellismus. Bp., 1977. 16. كريزيناش : مصدر سابق.

- وعنه : جابور سيجاتي : الميكياهيلىة . يودابست ، ١٩٧٧.

32- Herrick: Italian Comedy....55.

33- Lea: i.m. 255. مصدر سابق

34- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes And Miracles. London, 1931. 377.; Dzsivelegov: i.m. 90-97. مصدر سابق

- وعنه : دچيفلاجوف ، مصدر سابق .

عن : الأردايس نيقول: أقنعة، المايم والمُعجزات

- وعنه : دچيفلاجوف، مصدر سابق.

35- Nicoll: I.m. 233-256. نيقول : مصدر سابق

36- Dzsivelegov: I.m. 97. Skk. دچيفلاجوف : مصدر سابق

37- Uo. 64

نفس المصدر السابق

38- Münz, Rudolf: Das Andere Theater. Berlin, 1979.92-99.

رودولف مينز: مسرح أندريا . برلين ، ١٩٧٩ .

39- Creizenach: i.m. II.546.

كريزيناش : مصدر سابق

40- Boas, Frederick S.: University Drama In The Tudor Age. London, 1914 (Rep. 1966.) 5.; Creiznach: i.m. III. 420.; Dömötr Tekla: Naptári Unnepek - Népi Színjátzás. Bp.1964. 168. (47 Jegyzet.).

فردريك س. بوواس: الدراما الجامعية في عصر أسرة تيودر

- وعنه : كريزيناش.

• - وعنه : ديميتير تاكلا ، تقويم الأعياد - تمثيل شعبي . بودابست ١٩٦٤م ، ص ١٦٨ ، (٤٧ ملاحظة) .

41- Grünberg, Alexander: Das Religiöse Drama Des Mittelalters. I. II. Wien, 1965. III. 185.; NagL, Johannes W.

- zeider, Jakob: Deutsch - österreichische Literaturges -
Chichte. Wien, 1899. 349.

ألكسندر جرينبرج: الدراما الدينية في العصور الوسطى .

- وعن : يوهانز وناجل - جاكوب زايدر: قصة الآداب الألمانية - النمساوية.

هيينا ١٨٩٩ .

42- Creizenach: i.m. III. 375.

43- Konigston, Elie: L'espace Théâtrale Médiéval. Paris.
1975. 65.; 207.-208.

44- Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 740. مصدر سابق

45- Escovar, Narciso Diaz De- De La Vega, Francisco De P.
Laso: Historia Del Teatro Español. Barcelona, 1924. 83-84.;
Creizenach: i.m. III. 52-69.; Kindermann: i.m.III.236.

نارسيسو دياز دو اسكوفار- دو لا هيغا، فرانسيسكو دو ب. لاسو : تاريخ

المسرح الأسباني، برشلونه ١٩٢٤ .

- وعنه : كريزيناش. مرجع سابق.

- وعنه : كندرمان. مرجع سابق

46- Dietrich, Marget: Europäische Dramaturgie. Graz-wien - Köln, 1967. (2. Kiadás.)77.

مارجيت ديتريش: الدراماتورجيا الأوروبية. جراتز - فيينا - كولونيا. ١٩٦٧.
(الطبعة الثانية) ص ٧٧ .

47- Kindermann: i.m. II. 464. كندرمان. مصدر سابق

48- Boas: i.m. 16-17.

49- Kindermann: i.m.II. 467.; Creiznach: i.m. II. 394.; 442.

50- Creiznach: i.m. II. 43-45.; 71.; Kindermann: i.m. II. 462.; Der Deutsche Renaissance- Humanizmus. Leipzig, 1981.95.

51- Creizenach: i.m. II. 43-45., 71.; Kindermann: i.m. II. 462.; Der Deutsche Renaissance- Humanizmus. 249-292.; 519-525.

كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه كندرمان، عصر النهضة - والإنسانية الألمانية.

52- Creizenach: i.m. II. 144. skk.; Kindermann: i.m. II. 471.; Boas: i.m. 386- 390.
کریزیناش: مصدر سابق

- وعنه : کندرمان ، مصدر سابق

- وعنه : بواس

53- Deutsche Literaturgeschichte In Einem Band. Berlin, 1968. 101.; Creizenach: i.m. III. 175-176.

تاریخ الأدب الألماني. برلين ، ۱۹۶۸ .

- وعنه : کریزیناش. مصدر سابق

54- Legouis, Emile- Cazamian, Louis: A History of English Literature. London, 1934. 241-248.

إميل لیجوس- لویس کازامیان: تاریخ الأدب الإنجلیزی. لندن ، ۱۹۳۴ .

55- Creizenach: i.m. II. 415-416.

56- Gy'óri János: A Francia Drama Kialakulása. Bp., 1979. 139-140.

یانوش چیری: تکوّن الدراما الفرنسية. بودابست . ۱۹۷۹ .

57- Angol Színházművészet A XVI - XVII Században. Bp.
1972. 8-15.

فن المسرح الإنجليزي في القرنين ١٦ ، ١٧ ميلادي . بودابست ، ١٩٧٢ .

58- Creizenach: i.m. II. 78., 101., 398. Dietrich: i.m.
75-76., 83-85.; Clark: i.m. 70.

كريزيناش: مصدر سابق.

- وعنه : ديتريش ، مصدر سابق.

- وعنه : كلارك ، مصدر سابق أيضا

59- Herrick: Tragicomedy. 313-321.

هاريك: التراجيكوميديا.

60- Schiller, Friedrich: Geschichte Des Abfalls Der
Nienderland. In: Schillers Werke. Stuttgart, E.N. 726.

فردريك شيللر: تاريخ الإنحدار في نيدرلاند . ضمن أعمال شيللر

61- Creizenach: i.m. III. 141., 187.; 331.Skk
Kindermann: i.m. II. 467.

62- Creizenach: i.m. III. 150-154., 168.; Lexikon Deutschsprachiger Schriftsteller. I.II. Leipzig, 1972. I. 250., II. 71.; Stahl, Ernst Leopold: Totentanz. Frankfurt Am Main, 1922.6.

كريزيناش: مصدر سابق

- عن القاموس اللغوي الألماني لأدباء الفصحى . لايبزج ، ١٩٧٢ .

- عن : أرنست ليوبولد ستال . رقصة الموت . فرانكفورت آم ماين ، ١٩٢٢ .

63- Kindemann: i.m. II. 213.; 225.; Creizenach: i.m. 380.; 402.; Frenzel, Herbert A: Geschichte Des Theaters. München, 1979. 39.

كندرمان : مصدر سابق

- وعنه: كيرزيناش

- وعنه : هيربرت أ . فرانزل: تاريخ المسارح.

64- Kindermann: i.m. II. 468., 470.; Creizenach: i.m. II. 539.; 545.

كندرمان: مرجع سابق.

- وعنه كريزيناش: مرجع سابق.

65- Szinészeti Lexikon. Bp. 1930. 903.

قاموس فن التمثيل. بودابست ، ١٩٣٠ .

66- Creizenach: i.m. II. 38., 256. (2.Jegyzet.) ; Színészeti Lexikon. 1051.; Lebègue, Raymond: Les Représentations Dramatique Á La Cour Des valois. In: Fêtes De La Renaissance. I.II. Paris, 1956. I. 86.; Nagl: i.m. 381.; Vályi: i.M. 133. Skk.

كريزيناش: مصدر سابق.

- عن: قاموس الممثلين.

- وعنه: رايموند ليبيج

- وعنه: ناجل

67- Tho Oxford Companion of The Theatre. New York - Toronto, 1967. (3. Kiadás.) 508-509.

دليل أكسفورد للمسرح (الطبعة الثالثة). نيويورك - تورونتو ١٩٦٧ .

68- Uo. 510 - 511

المصدر السابق

69- Nagl: i.m. 851.; Kindermann. I.m. III. 476.; Angyal
Endre: Teatrum Mundi. Bp., 1938.33

ناجل: مصدر سابق

- وعنه: کندرمان

- وعنه: أونجل أندرا ، تیاتروم ماندی. بودابست ، ۱۹۳۸.

70- Nagl: i.m. 583-584.

71- The Oxford Companion... 278., 471.; Angol Színház
művészete... 13., 15., 109.; Kindermann: i.m. III. 696.

قاموس أكسفورد

- وعنه : کندرمان .

72- Nagler: i.m. 57-60.

73- Creiznach: i.m. III. 16-30., 73. (2.Jegyzet.); Martinez,
Juan M.Marin: La" Comedia De Spúlveda ". In:
Segismundo, Revista Hispánica De Teatro, XIII. 1-2.
Madrid, 1977. 9-42.

کریزیناش: مصدر سابق.

- وعنه یوان م. مارین: کومیدیا اسپولفیدا... و تنقیح و تعدیل مسرح اسپانیا.

74- Escovar: i.m. 96.; Histoire Des Spectacles. 661-662.

إسكوفار: تاريخ العروض المسرحية.

75- Escovar: i.m. 90-120.

اسكوفار : مصدر سابق

76- Creizenach: i.m. III. 32.

كريزيناش : مصدر سابق

77- Historie Des Spectacle. 663. Skk. تاريخ العروض المسرحية

78- Gregor, Joseph: Das Spanische Welttheater.
München, 1937. 220. Skk.

جوزيف جريجور: المسرح الأسباني مسرح الأحداث العالمية. ميونيخ . ١٩٣٧ .

79- Kindermann: i.m. II. 467.

كندرمان : مصدر سابق

80- Histoire Des Spectacle. 745 - 748.; Creiznach: i.m. II.

554-559.; Kindermann: i.m. II. 470. تاريخ العروض المسرحية

- وعنه : كريزيناش.

- وعنه : كندرمان

81- Histoire Des Spectacles. 748.

تاريخ العروض المسرحية

82- Marek, Hans Georg: Der Schauspieler Im Lichte Der Soziologie. I-III. Wien, 1956- 1957. II. 37.

هانز جيورج ماريك: النظرة إلى فن التمثيل في ضوء السييسولوجيا. فيينا ،

.١٩٥٦

83- Kutcher, Arthur: Die Commedia Dell'arte Und Deutschland. Emsdetten, 1955.17.,30

آرثر كاتشر: الكوميديا دي لارتي وألمانيا . أمسدتن ، ١٩٥٥ .

84- Kindermann : i.m.III. 352.skk.

85- világirodalmi Lexikon. II. 950- 954. (Bernáth István Cikke.) És V.455.; Marker, Lise - Lone: Aspetti Del Teatro Mediovale In Scandinavia. Venezia, É N. (Szoksz.) 7-8.; Schmit, Leopold: Das Deutsche Volksschauspiel. Berlin, 1954. 12.

قاموس الأدب العالمي (مقال اشتفان برنات) .

- وعنه : ليز - لون ماركر: المُنتظر من مسرح العصور الوسطى في

اسكندنافيا، فينيسيا.

- وعنه: ليوبولد شميت: التمثيل الشعبي الألماني. برلين ، ١٩٥٤ .

86- Kindermann: i.m. II. 361-373. كندerman : مصدر سابق

87- The Oxford Companion... 840., 845.

88- Dömötör Tekla: Naptári Ünnepek - Népi Szinjatszás. Bp., 1964. 175.; Lewanski, Julian: Il Teatro Medioevale in Polonia. Venezia, 1972. (Szoksz.)2 -7.; Casto, Edward: The Polish Theatre. Warsaw, 1963. 12.; Szydlowski, Roman: Le Théâtre En Pologne. Varsovie, 1972. 11-12.; Jurkowski, Henryk: Dzieje Teatru Lalek. I-II. Warszawa, 1970-1976. I. 75.; Lewanski, Julian: A Lengyel Színház Báthory István Királysága Idején. Bp., 1962. 7.

ديميتير تاكلا: أعياد تقويمية - تمثيل شعبي

- وعنه: يوليان ليوانسكي: مسرح العصور الوسطى في بولندا.

- وعنها: إدوارد كاستو ، المسرح البولندي.

- وعنه: رومان سيدلوفسكي: المسرح في بولونيا.

- وعنه: هنريك جورجوفسكي ، دراسات في مسرح العرائس.

- وعنه: يوليان ليوانسكى: المسرح البولندي في عصر الملكية - اشتفان باثوري.

89- Lewanski: Il Teatro Medioevale In Polonia. 69.;
Lewanski: A Lengyel Színház...23.; Creizenach: i.m. I. 567.
Es II. 82.; Dömötör Tekla: Az újkori Színjátszás
Kialakulása Kelet- Európában. Bp., 1963. 27-33.

ليوانسكى: مسرح العصور الوسطى في بولندا

- وهي نفسها ليوانسكى: المسرح البولندي...

- وعنها: كريزيناش.

- وعنه: تاكلا ديميتير: تكوّن فن التمثيل الجديد في أوروبا الشرقية.

بودابست، ١٩٦٣.

90- Dömötör: Az Újkori.... 37-40.; Casto: i.m. 14-15.;

Lewanski: A Lengyel Színház....6.

ديميتير...

- وعنه : كاستو : مصدر سابق

- وعنه ليوانسكى: المسرح البولندي....

91- Lewanski: A Lengyel Színház 11., 33.; 35-37.

92- Bogatyerv, Petr: A Cseh És Szlovák Népi Színjátszás.
Prága. (Kéziratos Fordítás.) 5 - 12.; Scherl, Adolf: IL
Teatro Medioevale Ceco. Venezia, 1972. (Soksz.) 1-2.;
Nagl: i.m. 367.

بَتر بوجاتيرف: التمثيل الشعبي في تشيكيا وسلوفاكيا، براغ (ترجمة
مخطوطة)

- وعنه: أدولف شِرْل ، مسرح العصور الوسطى.

- وعنه: ناجل، مصدر سبق ذكره.

93- Scherl: i.m. 2-3., Creizenach: i.m. I. 357.;
Kindermann: i.m. I.514.

شِرْل: مصدر سابق.

- وعنه: كريزيناش، مصدر سابق.

- وعنه: كندرمان، مصدر سابق.

94- Szalatnai Rezső: A Cseh És Szlovák Színészeti
Története A 18. Század Végéig. 1963. (Kézirat.) 1-2.;

Karoos Tibor: A Magyarországi Humanizmus Kora. Bp.,
1955. 39-40.; Dömötör: Az újkori... 36

رچی سالتانائي: تاريخ فن التمثيل في تشيكييا وسلوفاكيا

- وعنه: تيبور كاردوش ، عصر الإنسانية في المجر .

- وعنه: ديميتير .

95- Kardos: i.m.43. كاردوش : مصدر سابق

96- Kindermann: i.m. II. 465.; Dömötör: Az újkori... 41.

كندرمان : مصدر سابق .

- وعنه: ديميتير، العصر الجديد....ص ٤١

97- Kindermann: i.m. II. 468-470.; Nagl: i.m.580.

كندرمان ، مصدر سابق .

-وعنه: ناجل ، مصدر سابق .

98- Kindermann: i.m. II. 386. És III. 354. Skk.; Scherl:
i.m.4.,9.Skk.

كندرمان ، مصدر سابق .

- وعنه شرل ، مصدر سابق .

99- Dömötör Tekla: A Magyar Nép Hiedelemvilága. Bp., 1981. 16., 45., 72-76.

ديميتير تاكلا: عالم التصديق عند الشعب المجرى. بودابست ، ١٩٨١ .

100- Uo. 34., 72-77., 99-106., 144.; Magyarország Történeti Kronológiája. I. IV. Bp., 1981-1982. I.79.

نفس المصدر السابق: كرونولوجيا تاريخ المجر.

101- Magyar Néprajzi Lexikon... I- V. Bp., 1977 - 1982.
(A Megfelelő Címzavak).

قاموس الإثنوغرافيا المجرية . بودابست ، ١٩٧٧ - ١٩٨٢ .

102- Dömötör: Naptári Unnepek... 80-82., 94-95.;
Magyar Néprajzi Lexikon, III. 419.

ديميتير: أعياد تقويمية...

- عن قاموس الإثنوغرافيا المجرية.

103- Dömötör: A Magyar Nép Hiedelemvilága.

ديميتير: عالم التصديق عن الشعب المجرى.

104- Anonymos: Gesta Hungarorum. Bp., 1975.25., 42.,46. Fejezet (Latin Szöveg); Korompay Bertalan: A Jokulátor - Kérdés Az Igor- Ének És Más orosz Analógiák Megvilátásában. In: Filológiai Közlény, 1955. 3. 309-322. És 1956. 1-2. 61-77.

أنونيموس: حكايات شعرية مجرية (الأجزاء ٢٥ ، ٤٢ ، ٤٦ باللغة اللاتينية).

- وعنه : كرومباي برتلون: سؤال اليوكولاتور وغناء إيجور ونظيرات روسية مشابهة تحت الضوء: في جورنال الجازيت الفيلولوجي.

105- Pais Dezs'ó: Árpád- És Anjou- Kori Mulattatóink. In Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. Születésnapjára. Bp., 1953. 95-110.

بايس دچو: آرياد ومُضحكونا في عصر أنجو: من كتاب الذكريات بمناسبة مرور (٧٠) عاما على ميلاد الموسيقى الشعبي والباحث الفلكلوري المجري كوداي زولتان.

106- Kardos Tibor: A Magyar Vigjáték Kezdetei: In: Emlékkönyv Kodál Zoltán 70. Születésnapjára. 137., Vszevolod- Gerngrosz, V.Nyikolajevics: Istorija Russzkovo

Tyeatra. I.II Leningrád- Moszkva, 1929. 55-56., 145-148., 155-173., 181-184.; Hont Ferenc: Az Eltűnt Magyar Színjáték. Bp., 1940. 108.; Szabolcsi Bence: A Középkori Magyar Énekmondók Kérdéséhez. In: Irodalomtörténet, 1928. 229.

كاردوش تيبور: بدايات المسرحية الكوميدية المجرية. في: كتاب الذكريات بمناسبة مرور (٧٠) عاما على ميلاد كوداي زولتان .

- وعنه: فسوفولد جرنجروس، ف. نيكولايفتش: تاريخ المسرح الروسي.

- وعنه: سابولتشي بنتسا ، أسئلة حول مُغنيي كلمات الأغاني المجرية في القرون الوسطى: في تاريخ الأدب، ١٩٢٨.

107- A Magyarországi Művészet Történet. I.II. Bp., 1956., 1964. I.40.; Régi Magyar Drámai Emlékek. I-II.Bp., 1960. (Szerk. Kardos Tibor) I. 241., 257., 263., 269., 287., 297., 310., 313., 349., 390. És A II. És III. Tábla; Mezey László: Adalékok A Középkori Drama Történetéhez. In: Filológiai Közlény, 1958. 103-106.; Dömötör Tekla: Naptári Ünnepek...103.

تاريخ الفن في المجر . بودابست ، ١٩٥٦ .

ذكريات عن الدراما المجرية القديمة (إعداد كاردوش تيبور صفحات ٢٤١ ،

٢٥٧ ، ٢٦٣ ، ٢٦٩ ، ٢٨٧ ، ٢٩٧ ، ٣١٠ ، ٣١٣ ، ٣٤٩ ، ٣٩٠

- وعنه : مازائي لاسلو ، بيانات عن تاريخ دراما العصور الوسطى في:

جورنال الجازيت الفيلولوجي.

- وعنه: ديميتير تاكلا ، أعياد تقويمية... ص ١٠٣ .

108- Régi Magyar...I. 284.; Az ómagyar Mária- Siralom Keletkezése. (Vikol Katalin Interjuja Vízkelety Andrással.) Magyar Nemzet, 1983. Február 25.

بعد ظهور بكائيات مريم المجرية القديمة (مقابلة كاتالين فيكول مع فيزكالاتي أندراش) صحيفة القومية المجرية ١٩٨٣ م ٢٥ فبراير.

109- Horvath János: Az Irodalmi Műveltség Megoszlása. Bp. 1935. 41.; Régi Magyar...I. 377-410.; Kardos: A Magyarországi Humanizmus... 350.

هورفاث يانوش: تقسيم وتصنيف المعرفة الأدبية.

- وعنه : كاردوش ، الإنسانية المجرية ص ٣٥٠ .

110- Pukánszky Béla: A Magyarországi Német Irodalom Története. Bp., 1926. 96-98.; Ernyei József- Karsai (Kurzweil) Geiza: Deutsche Volksschauspiele Aus Den Ungarisch En Bergstädten. I.II. Bp., 1938. II. 116., 121.

بوكانسكي بيلا: تاريخ الآداب الألمانية في المجر . بودابست ١٩٢٦ .

- عنه: ارينى يوجاف- كارشائي (كوزفيل) جييزا: المسرح الشعبي الألماني القادم من المدن الجمالية المجرية.

111- Dömötör: A Magyar Nép Hiedelemvilága. 42

ديميتر: عالم التصديق عند الشعب المجرى.

112- Régi Magyar.... I. 112.; Kardos: A magyarországi Humanizmus... 364.

ذكريات عن الدراما المجرية I . ص ٣٦٤ .

- وعنه: كاردوش ، الإنسانية المجرية ص ٣٦٤ .

113- Régi Magyar...

- ذكريات عن الدراما المجرية ... I. ص ٤٢٥ - ٤٤١ ، ٤٦٠ - ٤٧٧

114- Horváth János: i.m.67.,127.,182.,231-232., 288.; A Renaissance Magyarországon. Bp., 1961. (Vál. Kardos Tibor.) 453.

هورفاث يانوش: مصدر سابق. صفحات ٦٧، ١٢٧، ١٨٢، ٢٣١ - ٢٣٢ ، ٢٨٨ .

- وعنه : عصر النهضة في المجر، ١٩٦١م (قال - كاردوش تيبور) ص ٤٥٣ .

115- Kardos: A Magyarországi Humanizmusa ...275.; Régi Magyar... I. 517 - 549.

كاردوش: الإنسانية المجرية

- وعنه: ذكريات من الدراما المجرية .I. ص ٥١٧ - ٥٤٩ .

116- Kardo Tibor: A Gritti Játék Keletkezése.

In: Irodalmitörténeti Közlemények, 1970. 5-6. 547-459.

كاردوش تيبور: ما بعد مسرحيات - جريتي Gritti

في: أخبار التاريخ الأدبي، ١٩٧٠م.

117- Régi Magyar....I. 791 - 843.

ذكريات من الدراما المجرية I ص ٧٩١ - ٨٤٣

118- Uo. 581 - 614.

المصدر السابق، ص ٥٨١ - ٦١٤

119- Uo. 615 - 651., 716 - 789 .

نفس المصدر السابق، ص ٦١٥ - ٦٥١ ، ٧١٦ - ٧٨٩

120- Uo. 845 - 886

نفس المصدر السابق، ص ٨٤٥ - ٨٨٦

121- Lewanski: A Lengyel Színház... 25-26.

ليوانسكى: المسرح البولندى... ص ٢٥ - ٢٦

122- Hont: i.m. 115., Horvath János: Régimagyar... I.

135., 482 - 489.

هونت: مصدر سابق

- وعنه : هورثات يانوش.

123- A Magyarországi Művészet Története. I. 61

تاريخ الفن فى المجر. ج ١، ص ٦١ .

124- Régi Magyar.... I. 72-74.

125- Erneyei - Karsai: i.m. II. 123

أرنياي - كارشائي . مصدر سابق، ج ٢ ، ص ١٢٣

126- Magyarország Története. I.II. Bp., 1971. I. 87.,
113.; Magyar Népjázi Lexikon, IV. 94.

تاريخ المجر. ج ١ ، ٢

- عن : قاموس الإثنوغرافيا المجرية.

127- Histoire Des Spectacles. 1153 - 1154.; Cindri'c,
Pavao: Hrvatski I Srpski Teatar. Zagreb, 1960.119.

تاريخ العروض المسرحية

- وعنه : كيندريك باهو: مسرح الهورفات والصرب.

128- A Hatszász Éves Horvát Vers Keletkezésének
Története. In: Magyar Nemzet, 1983. Február 15.; Dömötör:
Az Újkori Színjátság...23.; The Oxford Companion... 1022.

إبداعات الشعر الهورفاتي في ستمائة عام. في: القومية المجر ١٩٨٣، ١٥،
فبراير.

- وعنه : ديميتير: التمثيل في العصر الجديد...

- عن : قاموس أكسفورد... ص ١٠٢٢

129- Creizenach: i.m. II. 470-480. كريزيناش . مصدر سابق

130- Kindermann: i.m. II. 405.; Dömötör: Az Újkori
Színjátzás... 33. Skk.; Cindrić: i.m. 21.

كندريمان: مصدر سابق

- وعنه : ديميتير ، التمثيل في العصر الجديد..

- وعنه : سيندريك ، مصدر سابق، ص ٢١

131- Tokarew, Sergej Aleksejevics: Die Religion in Der
Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 271 - 281.; Vszevolod
- Gerngrosz: i.m. 107-173.; Findezjen, Nykolaj: Középkori
orosz Énekmondók. In: zenetudományi Értesítő, 1952. 7 .
1-20; 8.1-12.

سرجاي ألكسيافتش توكارو: أبواب من تاريخ الفكر الديني

- وعنه: فسفولد - جرنجروس ، المغنيون الروس في العصور الوسطى. في :
تقرير العلوم الموسيقية.

132- Korompay: i.m. 318 - 324.

133- Keldis, Jurij Vszevolodovics: Az orosz Zene
Története. Bp., 1958. 12-13.; Angyal Endre Hozzászólása,
In: Theatrum. I. Bp. 1963. 72.

يوري فسفولودفيتش: تاريخ الموسيقى الروسية

- وعنه : تعليق أونجول أندرا. في: مجلة المسرح . بودابست ، ١٩٦٣

134- Findejzen: i.m. 1-6.; Vszevolod - Gerngrosz: i.m.
15-23.; Tyeatrlania Enciklopegyija. I.V. Moszkva,
1961-1967. II. 10.

فينديزن: مصدر سابق

- وعنه : فسفولود - جرنجروس ، مصدر سابق. دائرة المعارف المسرحية .
موسكو ١٩٦١ - ١٩٦٧.

135- Findezjen: i.m.6.; Vszevolod - Gerngrosz: i.m.
15-23.

فنديزن: مصدر سابق

- وعنه فسقولود - جرنجروس: مصدر سابق.

136- Alpatov, Mihail Vlagyimirovics: A Művészet Története. I-II. Bp., 1963-1964. I. 223 - 233.; Keldis: i.m.20.; Varneke, boris vasilievich: History of Russian Theatre In The 17-19. Century. New York 1951. 11.; Vszevolod- Gerngrosz: i.m. 243- 263., 298

ميهايل فلاچيميروفتش ألباتوف: تاريخ الفن.

- وعنه: كالديس، مصدر سابق

- وعنه : بوريس فاسيليافتش فارنكا ، تاريخ المسرح الروسى فى القرنين ١٧ ، ١٩ ميلادى . نيويورك ، ١٩٥١ .

- وعنه : فسقولود - جرنجروس، مصدر سابق.

من العصر الإليزابيثي إلى الثورة الفرنسية

1- Almási Miklósi Miklós: A Drámafejlődés Útjai. Bp. 1969. 61-62.

أولمأشي ميكلوش: طرق تطور الدراما . بودابست ١٩٦٩ .

2- The Oxford Companion To The Theatre. New York - Toronto, 1967. 440.; Weimann, Robert: Shakespeare Und Die Tradition Des VolksTheaters. Berlin, 1967. 156-157.

قاموس أكسفورد للمسرح . نيويورك - تورونتو ١٩٦٧ .

- وعنه : روبرت وايمان ، شكسبير وتقاليد مسرح هولكس . برلين ١٩٦٧ .

3- Weimann: i.m. 156. (61. Jegyzet.).

وايمان: مصدر سابق، ص ١٥٦، (٦١ فقرة).

4- The Oxford Companion... 112., 1007.

قاموس أكسفورد للمسرح.

5- Gregor, Joseph: Das Spanische Welttheater. München, 1937. 384.

جوزيف جريجور: مسرح الأحداث العالمية الأسباني. ميونيخ ، ١٩٢٧.

6- Varey, J.E.: Social Criticism in El Burlador De Sevilla. In: Theatre Research International, Vol. II.3. 1977. 197-200.

7- Shakespeare Összes Drámai. I. IV. Bp., 1955. (I. Fel. 3. Szín) IV. 126.

أعمال شيكسبير الكاملة. من ١-٤ ، ١٩٥٥م (الفصل الأول، المشهد الثالث، ص ١٢٦).

8- Beckerman, Bernard: Shakespear's Theatre. In: William shakespeare, The Complete Works. Baltimore-Maryland, 1969. 21-24.

برنارد بيكرمان: مسرح شيكسبير. فى: الأعمال الكاملة لوليم شيكسبير.

بالتيمور - ميرى لاند ، ١٩٦٩.

9- Weimann: i.m. 49.; Macqueen- Pope, James Walter: The Curtain Rises. Edinburg, 1961. 76-77.

وايمان: مصدر سابق، ص ٤٩.

- وعنه: ماكّوين بوب، جيمس والتر: ظهور الستار المسرحى. أدنبرج ، ١٩٦١ .

10- Nicoll, Allardyce: Shakespeare And The Court-Masque. In: Shakespeare Jahrbuch, 1958. No 94. 51-52.

الاردائيس نيقول: شيكسبير والقناع الملكى- فى البلاط

11- Passuth László: Nápoly. Bp. 1972. 22., Várnai Péter: Velence. Bp., 1974, 37-38., 44-50.

باشوت لاسلو: نابولى

- وعنه : فارنوئى بيتر ، فينيسيا .

12- Szinészeti Lexikon. Bp., 1930. 900 - 905.

قاموس فن التمثيل. بودابست ، ١٩٣٠ .

13- Dufourcq, Norbert: La Musique Française- Paris, 1970. 138-140.

نوربير ديفورك: الموسيقى الفرنسية. باريس ، ١٩٧٠ .

14- Gyóri János: A Francia Dráma Kialakulása. Bp., 1979. 132.

جيرى يانوش: تكوّن الدراما الفرنسية. بودابست ، ١٩٧٩ .

15- A Klasszicizmus. Bp., 1967. 110.

الكلاسيكية. بودابست ، ١٩٦٧ .

16- Uo. 113

نفس المصدر السابق

17- Rolland Romain: Lully, Gluck, Grétry. Bp., 1981.
7-149.

رومان رولان: لوللي، جلوك، جرترى . بودابست ١٩٨١ .

18- Goldmann, Lucien: A Rejtőzködő Isten. Bp., 1977.
572 - 618.

لوسيان جولدمان: الاله المختبئ . بودابست ، ١٩٧٧ .

19- Rolland: i.m. 32., 97-105., 123. (30 Jegyzet).

رولان: مصدر سابق. ص ٣٢ ، ٩٧-١٠٥ ، ١٢٣ (٣٠ ملحوظة) .

20- Chevalley, Sylvie: La Comédie Française Hier Et
aujourd'hui. Paris, 1979. 5-11

سلفيو شيفاللي: مسرح الكوميدي فرانسيز هذا الصباح . باريس ، ١٩٧٩ .

21- A Klasszicizmus. 158.

الكلاسيكية.

22- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I-X. Salzburg, 1957-1974. IV. 375.

هاينز كندرممان: قصة المسرح الأوروبي . سالسبورج ، ١٩٥٧ .

23- Chevalley: i.m. 15-17.

شيفاللي: مصدر سابق.

24- Kindermann: i.m. IV. 338-343. كندرممان : مصدر سابق

25- Orrey, Lesile: A Concise History of Opera. London, 1972. 41.

ليزلى أورري: موجز تاريخ الأوبرا . لندن ، ١٩٧٢ .

26- Rolland: i.m. 202. (18 Jegyzet).

رولان: مصدر سابق، ص ٢٠٢ (١٨ ملحوظة) .

27- A Francia Színház A XVIII. Században. (Szerk: Staud Géza.) Bp., 1974. 97-100

المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر الميلادى، (إعداد شتاوت جيزا) .

بودابست ، ١٩٧٤ .

28- Annals of English Literature, 1475 - 1950. Oxford, 1961. (2. Kiadás.) 40.

حوليات الأدب الإنجليزي ١٤٧٥ - ١٩٥٠م، أكسفورد ١٩٦١، (الطبعة الثانية، ص ٤٠).

29- Nicoll, Allaroyc: A History of English Drama 1660-1900. I- VI. Cambridge, 1967. (4. Kiadás.) I. 7 - 28.

الأردايس نيقول: تاريخ الدراما الإنجليزية ١٦٦٠ - ١٩٠٠م ١-٦، كامبردج ١٩٦٧، (الطبعة الرابعة) ج ١، ص ٧-٢٨ .

30- Uo. 100-131. المصدر السابق نفسه

31- Legouis, Emile- Gazamain, Louis: A History of English Literature. London, 1934. 681-683.; Nicoll: A History... I. 196.

إميل ليجويس - لويس جازامين: تاريخ الأدب الإنجليزي. لندن، ١٩٣٤ .

- وعنه : نيقول...

32- Farga, Franz: Die Viener Oper. Wien , 1947. 24.; Orrey: i.m. 67.; Kindermann: i.m. III. 492-494.

فرانز فارجا: الأوبرا الفييناوية (نسبة إلى فيينا - المترجم).

- وعنه : أورى : مصدر سابق.

- وعنه : كندرمان

33- Kindermann: i.m. 496-506.; Naumann, Emil: Allgemeine Musikgeschichte. Berlin, 1927. 386.; Orrey: i.m. 74-77.

كندرمان: مصدر سابق

- وعنه: إميل نيومان ، قصة الموسيقى الألمانية . برلين ، ١٩٢٧ .

- وعنه أورّي، مصدر سابق.

34- Farga: i.m. 38-46., 80-82.; Staudt Géza: AdelsTheater In Ungarn. Wien, 1977. 29. Skk.

فارجا: مصدر سابق

- عنه : شتاوت جيزا: مسرح النبلاء والأعيان . فيينا ، ١٩٧٧ .

35- Koegler, Horst: Balettlexikon. Bp., 1977. 668.

هورست كوجلر: قاموس الباليه . بودابست ، ١٩٧٧ .

36- Rudloff- Hille, Gertrud: Abteilung BarockTheater Im Zwinger. Dresden, 1954. 5-10.; Naumann: i.m. 420.

جرتروود رودولف - هيل: المقصورات المسرحية ذات المحسنات البديعية
المتكلفة زائدة الزخرفة فى الحصون . درسدن ، ١٩٥٤ .

- وعنه: نيومان، مصدر سابق

37- 200 Jahre Staatsoper Berlin. (Herausgeber: Julius Knapp.) Berlin, 1942.5.

(٢٠٠) مائتان عام على أوبرا الدولة فى برلين. برلين ، ١٩٤٢ .

38- Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 965-966.

تاريخ العروض. باريس ١٩٦٥م.

39- Kindermann: i.m.V. 609-650.

40- Uo. 587-600.

نفس المصدر السابق

41- Kindermann: i.m. III. 621 - 625.; Gregor, Joseph-Fülöp- Miller, René: Das Russische Theater. Zürich-Leipzig- Wien, É. N.62-70.; Keldis, Jurij Vszevolodovics: Az Orosz Zene Története. Bp., 1958.32.

کندرمان: مصدر سابق

- وعنه : فيليب جوزيف جريجور، رينيه ميللر: المسرح الروسى، زيوريخ -
لايبزج - فيينا .

- وعنه يورى فسفولودوفتش: تاريخ الموسيقى الروسية. بودابست ، ١٩٥٨ .

42- Kindermann: I.m. V. 536. Skk. کندرمان : مصدر سابق

43- Volkov, F.g.I russzkij tyeatr Jevo Vremenyi. (Szer.:
Jurij A. Dmitrijev.) Moszkva, 1953. 119-120.

ج. ف. فولكوف: المسرح الروسى . (إعداد : يورى أ. ديميترياف). موسكو ،
١٩٥٣ .

44- Keldis: I.m. 36., 46-50. كالديس : مصدر سابق

45- Kindermann: i.m. V. 563-Skk. کندرمان: مصدر سابق

46- Magyarország Történeti Kronológiája. I-IV. Bp.,
1981- 1982. II. 456.; Magyar Nemzet, 1980. Julius 18.
(Szilágyi Ferenc Közlése); Régi Magyar Drámai Emlékek.
I-II. Bp., 1960. II. 180., 239-354., 392.

الكرونولوجيا التاريخية المجرية

- عن : جريدة القومية المجرية، ١٨ يوليو ١٩٨٠م (مقال سيلاچى فرانس)
ذكريات عن الدراما المجرية القديمة. بودابست ١٩٦٠.

47- Régi Magyar...I. 206., 437-446.

ذكريات عن الدراما المجرية... ج ١ ص ٢٠٦ ، ٤٣٧ - ٤٤٦

48- Staudt Géza: Magyar Kastélyszínházok. I-III. Bp.,
1963- 1964. III. 8-21., 70-89.

مسارح القصور المجرية . بودابست ، ١٩٦٣ - ١٩٦٤ .

49- Gregor: Das Spanische Welttheater. 420- 425., 476.
Skk; Kindermann: i.m. III. 228.

50- Kindermann: i.m.IV. 60.

51- Uo. 56-59.

نفس المصدر السابق

52- Rommel, Otto: Die Alt- Wiener Volkskomödie. Wien,
1952. 74.; Nagl, Johannes W.- zeidler, Jakob: Deutsch-
Österreichische Literaturgeschichte. Wien, 1899. 684. Skk.

أوتو روميل: الكوميديا الشعبية الشينناوية

- وعنه : جاكوب زايدلر، يوهانز ناجل: الأدب الألماني - النمساوى. فيينا ،
١٨٩٩.

53- Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970 - I. 574., 919.;
قاموس الأدب العالمى . بودابست ، ١٩٧٠ ، Nagl: i.m. 668.

- وعنه : ناجل.

54- Staudt, Géza: Le Décors Du Théâtre Des Jésuites À
Sopron. In: Archivum Historicum Societatis Lesu,
Extractum E Vol. XLVI. 1977. 277-298.

اشتاتوت جيزا: ديكور مسارح الجزويت فى شوبرون (شوبرون اسم مدينة
مجرية على حدود النمسا - المترجم)

55- Nagl: i.m. 676.

56- Winds, Adolf: Geschichte Der Regie. Berlin - Leipzig,
1925. 57.; Nagl: i.m. 663.

أدولف ونديز: قصة الإخراج

- وعنه : ناجل، مصدر سابق

57- Takács József: A Jezuista Iskolardrama. II. Bp.,

1937. 78-98.; Enyedi Sándor: Az Erdélyi Magyar Színhátság Kezdetei, 1792-1821. Bukarest, 1972. 15.

توكاتش يوجاف: مدرسة الدراما اليسوعية

- وعنه : أنيادی شاندور، بدايات التمثيل المجرى فى ترانسيلفانيا ١٧٩٢ - ١٨٢١م. بوخارست.

58- Enyedi: i.m. 77-112. أنيادی: مصدر سابق

59- Staudt Géza: Faludi Ferenc És Az iskolai Színhátság. In: Irodalomtörténeti Közlemények, 1981. 3. 305-312.; Kilián István: Színhátság Miskolcon A XVIII Sz. Második Felében. Miskolc, 1977. 17-24.; Takács: i.m. 133.

إشتاوت جيزا: فالودى فرانس ومدارس التمثيل : الأخبار التاريخية للأدب.

- وعنه : كيليان إشتفان: المسرحية فى مدينة ميشكولس المجرية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى. ميشكولس ١٩٧٧ م.

وعنه : توكاتش : مصدر سابق.

60- Kindermann: i.m. III. 584 - 610.; Dömötör Tekla: Az Újkori Színhátság Kialakulása Kelet- Európában. Bp., 1963. 48-50. كندerman: مصدر سابق

- وعنه : ديميتير تاكلا: تكوُن التمثيل فى العصر الحديث فى شرق أوروبا.
بودابست ، ١٩٦٣ .

61- Kindermann: i.m. III. 596-605.

62- Régi Magyar...II. 8.; Kilian: i.m.20-22.

63- Kindermann: i.m. V. 694.

64- Uo. 139. Skk نفس المصدر السابق

65- Uo. 601-610. المصدر السابق نفسه

66- Enyedi: i.m. 11-12.; Dömötör: Az Újkori... 52.; Régi Magyar... II. 93.; Világirodalmi Lexikon. II. 303.; kindermann: i.m.V. 587., 629.

67- Zoványi Jenő: Magyarországi protestáns Egyháztörténeti Lexikon. Bp., 1977. (3. Kiadás.) 32-33.; Bernáth Lajos: Protestáns Iskoladramák. Bp., 1903. 21-26., 44.,84., 176., 243.

زوفانيى يانو: قاموس تاريخ الكنيسة البروسانتية المجرى. بودابست ١٩٧٧
(الطبعة الثالثة).

- وعنه : برنات لايوش، درامات المدرسة البروتستانتية. بودابست ١٩٠٢م

68- Szentimrei Jenő: Harc Az Állandó Színházért
Márosvásárhelyen. Márosvásárhely, 1957.11-12

سنتى مارائى يانو: حرب من أجل المسرح فى ماروشفاشار، ١٩٥٧.

69- Csokonai Vitéz Mihály: Szinművek. I.II. Bp., 1978.
(Sajtó Alá Rendezte És A Jegyzetek Írta Pukánszky
Kádár Jolán.) II. 232.

تشكونائى فيتيز ميهائى: الأعمال الدرامية (مسرحيات) أعدتها وعلقت
عليها السيدة حرم بوكانسكى - كادار يولان).

70- Nicoll: A History.... II.24.

71- Dzsivelegov, Alekszej Karpovics: A Commedia Dell'-
arte. Bp. 1962. 101.

آلكسى كاربوفتش دجيفلاجوف : الكوميديا دى لارتى. بودابست ١٩٦٢م، ص

. ١٠١

72- Nicoll, Allardyce: Masks, Mimes and Miracles.
London, 1931. 342-346.

الآردايس نيقول: أقنعة، المايم والمعجزات. لندن ١٩٣١م، ص ٣٤٢ - ٣٤٦

73- Bernardin, N-M.: La Comédie Italienne En France.
Paris, 1902. 180-206

ن - م برناردين : الكوميديا الايطالية فى فرنسا. باريس ، ١٩٠٢ .

74- Szabolcsi Bence: Mozart és A Nepi Színjáték. In:
Zenetudományi Tanulmányok. V. Bp., 1957. 68-69.; De
Ridder, Liselotte: Der Anteil Der Comedia dell'arte an Der
Entstehungs Und Entwicklungsgeschichte Der Komischen
Oper. Köln, 1970. 169-171., 185., 190.

سابولتشي بنتسا: موزارت والمسرحية الشعبية

- وعنه: ليزلوت دو رايدر، نصيب الكوميديا دى لارتى فى تطور وتكون

الكوميش أوبر - الكوميديا فى الأوبرا الألمانية Komischen Oper

75- Molnár Antal: Repertórium A Barokk Zene

Történetéhez. Bp., 1959. (A Felsorolt Énekesnők

Címszavai); Kindermann: i.m.V. 416.. 533. : مولنار أونتال

ريبرتوار موسيقى الباروك (أسماء المغنيات المذكورة أسماؤهن)

- وعنه : كندرمان، مصدر سابق

76- Székely György: Bábuk, Árnyék. Bp., 1972. 91., 103.,123.

سيكاي جيرج: عرائس وخيال الظل. بودابست ١٩٧٢م. ص ٩١، ١٠٣، ١٢٣

77- Günther, Johann: Vom Werden Unde Wesen Der Bühne, É.N.21. Skk.; Holl, Karl: Geschichte Des Deutschen Lustspiel. Leipzig, 1923. 81-88.; Nagl: i.m. 732-735.; Kindermann: I.m. III. 391.

يوهان جنتر: النشأة والمزاج فوق خشبة المسرح

- وعنه : كارل هول، أصل المسرحية الفكاهية الألمانية . لايبزج ، ١٩٢٣.

- وعنه : ناجل ، مصدر سابق

- وعنه : كندرممان، مصدر سابق

78- Rommel: i.m. 167-168. مصدر سابق

79- Benjamin, Walter: A Német Szomorújáték Eredete. In: Angelus Novus. Bp., 1980. 191-482.

والتر بنيامين : أصل مسرحية الدموع الحزينة الألمانية .

80- Uo. 238-239

نفس المصدر السابق

81- Lexikon Deutschsprachiger Schriftsteller. I-II, Leipzig, 1972. I. 298., II. 50.; Székely: Bábuk...136-137.

قاموس كُتاب وأدباء ألمانيا

- وعنه : سيكاي: عرائس....

82- Rommel: i.m. 188-189.; Theaterlexikon. Berlin, 1978. ("Johannes Velten" Címszó).

رومل: مصدر سابق، قاموس المسرح، قاموس المسرح، برلين ١٩٧٨م
(عنوان المقال " يوهانز فلتن ").

83- Mander, Raymond-Mitchenson, Joe: The Theatres of London. New York, 1961. (A Színháznevek Címszavai Szerint.)

رايموند ماندر - جو ميتشنسون: المسارح اللندنية، نيويورك ١٩٦١م (أسماء
المسارح حسب الحروف الأبجدية).

84- Rosenfeld, Sybil: The Theatre of London Fairs in Eighteen Century. Combridge, 1960. 136-149.; Addison,

William: English Fairs and Markets. London, 1953.97.

زاسبيل روزنفلد : مسارح أسواق لندن فى القرن الثامن عشر الميلادى.
كمبردج، ١٩٦٠ م.

- وعنه وليام أديسون ، الأسواق والمعارض الإنجليزية. لندن ، ١٩٥٣م.

85- Lagrave, Henri: Le Théâtre Et Le Public À Paris De 1715 À 1750. Paris, 1972. 372.; Enciclopedia Dello Spettacolo. I- IX. Roma, 1954-1968. IV. 1277., V. 470

هنرى لاجريف: المسرح والجمهور الباريسى فى الفترة من ١٧١٥ إلى ١٧٥٠
ميلادية .

- عن : قاموس العروض. روما

86- Gaillard, Ottofritz: Zeittafel Zur Theatergeschichte 1600-1800. Weimar, 1953. 26-29.; Bernardin: i.m. 151. Skk.; Lagrave: i.m. 370.; Moore, Alexander Parks: The Genre Poissard And The French Stage of The Eighteen Century. New York, 1953. 3-5., 67-68., 176-180., 361-362

أوتو فريتز جيلارد: عصر الفن المسرحى من ١٦٠٠ - إلى ١٨٠٠ م. فايمر،
١٩٥٣.

- وعنه : برناردين، مصدر سابق

وعنه : لاجريف، مصدر سابق

وعنه : ألكسندر باركس مور: النوع بويسارد وخشبة المسرح الفرنسى فى القرن الثامن عشر الميلادى. نيويورك ، ١٩٥٣

87- Engels, Friedrich: Eugen Dühring úr Tudomány-
Forradalmasítása. Bp., 1963. 18.

فردريك أنجلز: يوجين دهرنج وتثوير العلوم . بودابست ، ١٩٦٣ .

88- Diderot, Denis: Színészparadoxon - A
Dramaköltészetéről. Bp., 1966. 198.

دنيس ديديرو: التناقض الظاهري للممثل - عن شعرية الدراما . بودابست ،
١٩٦٦ .

89- Goethe - Schiller Uber Das Theater, Berlin, 1949.

76-79. تحليق جوته - شيللر فوق المسرح، برلين ١٩٤٩م

90- Lessing, Gotthold Ephraim: Válogatott Esztétikai
Írásai. Bp., 1982.529.

جوتهولد أفرايم ليسنج: كتابات مختارة فى علوم الجمال . بودابست ، ١٩٨٢ .

91- Diderot: i.m. 103

ديديرو : مصدر سابق

92- Lessing, Gotthold Ephraim: Frühe Komödien. Leipzig, 1979.383.

جوتهولد أفرايم ليسنج: الكوميديا المبكرة، لايبزج، ١٩٧٩م.

93- Fodor Géza: Zene És Dráma. Bp., 1974. 111., 160-164.

فودور جيزا: موسيقى ودراما. بودابست، ١٩٧٤م

94- Lukács György: A Modern Dráma Fejlődésének Története. Bp. 1978. (2. Kiadás.) 65-67.

لوكاتش جيرج: تاريخ تطور الدراما الحديثة. بودابست، ١٩٧٨م (الطبعة الثانية).

95- Nicoll: A History....

96- Uo. 120-121. المصدر السابق نفسه

97- The Oxford Companion... 248 قاموس أكسفورد .. ص ٢٤٨

98- Kindermann: i.m.V. 792.; Székely: Bábuk...129. كندريمان: مرجع سابق

- وعنه : سيكاي

99- Nicoll: A History...III. 415

100- The Portable " Age of Reason" Reader. (Ed. By Crane Brinton) New York, 1967. (8. Kiadás.) 85.

النقل " زمن الحدث " ريدر (بقلم كرين برنتون) نيويورك ١٩٦٧ (الطبعة
الثامنة) ص ٨٥ .

101- Kindermann: i.m.V. 797. كندerman : مصدر سابق

102- Rolland: I.m. 185-191. رولان : مصدر سابق

103- Goldoni, Carlo: Emlékezései. Bp.,1963 . 146-147. كارلو
جولدوني: ذكريات . بودابست، ١٩٦٣ .

104- Theaterlexikon. Berlin, 1978. (A Falsorolt
Cimszavak.). قاموس المسرح . برلين ، ١٩٧٨ م

105- Rommel: i.m. 198., 203 - 205., 337., 393., 402-404.;
Kindermann: i.m. V.797-802.

رومل : مصدر سابق.

- وعنه: كندerman ، مصدر سابق

106- Szinészeti Lexikon. 77.; Rommel: i.m. 463. قاموس
الممثلين.

- وعنه: رومل ، مصدر سابق

107- Kindermann: i.m.V. 669- 670.; Winds: i.m. 69-73.;
Goethe _ Schiller...75.Skk. كندerman: مصدر سابق

وعنه : ويندز، مصدر سابق

جوته - شيللر

108- Marx- Engels: Uber Kunst Und Literatur. Berlin,
1951 . 56 - 57.

ماركس - أنجلز : الفن العلوى والأدب. برلين ، ١٩٥١.

109- Fodor: i.m. 105.; Kroó György: A " Szabadító"
Opera. I.II.Bp., 1966.

فودور: مصدر سابق

- وعنه : كُرو جيرج: الأوبرا " المُحررة ". بودابست ، ١٩٦٦.

110- Théâtre De Beahumarchais. Paris.

مسرح بومارشيه . باريس

111- Rosen, Charles: A Klasszikus Stílus. Bp., 1977.132.

تشارلس روزين: الأسلوب الكلاسيكي . بودابست ، ١٩٧٧

112- Bernardin: i.m. 233.

برناردين : مصدر سابق

113- Hellwald, Ferdinand: Geschichte Des Holländischen Theaters. Rotterdam, 1874. 45., 87., Kindermann: i.m.V. 444-465.

فرديناند هيلوالد: قصة المسرح الهولندي. روتردام ، ١٨٧٤ .

- وعنه: كندرممان، مرجع سابق

114- Kindermann: i.m.V. 471-491.

كندرممان : مرجع سابق

115- Uo. 504-511

المرجع السابق نفسه

116- U.o.591-607.; Szinészeti Lexikon, 95.; Casto, Edward: The Polish Theatre. Warsawa, 1953.17.

المصدر السابق نفسه.

- عن : قاموس فن التمثيل

- وعنه : إدوارد كاستو: المسرح البولندي، وارسو ١٩٦٣م.

117- Kindermann: i.m.V. 619-620., 630.; Mályuszné Császár Eit: A nemzeti Színhátszás Kezdetei Közép- Kelet - Európában. In: Irodalom És Felvilágosodás. Bp., 1974. 480.; Dömötör: Az Újkor... 69.; Színészeti Lexikon. 140.

كندرممان: مصدر سابق .

- وعنه حرم ماليوس - تشاسار أديت : بدايات فن التمثيل القومي في وسط وشرق أوروبا. في : الأدب والتتوير.

وعنها: ديميتير....

عن : قاموس فن التمثيل.

118-Az Orosz Dráma Kialakulásai.I-II.Bp.,1973.II.616

تكوّن الدراما الروسية، ج١، ٢ - الجزء الثاني، ١٩٧٣م

119- Histoire Des Spectacles. 1000- 1010. تاريخ العروض،

ص ١٠٠٠ إلى ص ١٠١٠

120- Keldis: i.m.49.; Kindermann: i.m.V. 551-584.

121- Pukanszky-Kádár, Jolanta: Geschichte Des Deutschen Theatres in Ungarn. Erster Band. Von Den Anfängen Bis 1812. München, 1933.12.

يولانتا بوكانسكى - كادار : أصل المسارح الألمانية فى المجر

122- Uo. 28., 33. المصدر السابق نفسه

123- Színházi Hírek, 1780-1803. Amagyar Hírmondó Tudósításai. Bp., 1982. 9-32. أخبار مسرحية من ١٧٨٠ - ١٨٠٣م. وكالة الأنباء المجرية. بودابست ١٩٨٢ من ص ٩ - ص ٣٢

124- Pukánszky - Kádár: i.m. 22.; Magyarország Története. I.II. Bp., 1971. I. 360.

بوكانسكى كادار: مصدر سابق

عن : تاريخ المجر . بودابست ، ١٩٧١.

125- Színházi Hirek... 24-28.

126. Színészeti Lexikon. 705.; Pukánszky Kádár Jolán: A Nemzeti Színház Szászéves Története. I. Bp., 1940. 9. قاموس الممثلين

- وعنه : حرم بوكانسكى - يولان كادار: تاريخ مائة عام على المسرح القومى
المجرى. بودابست ، ١٩٤٠.

127- Staudt Géza: Az Első Magyar Színtársulat
Színlapjai شتاوت جيزا: برنامج أول فرقة مسرحية مجرية

128- Kindermann: i.m. v. 688. Skk. كندerman : مرجع سابق

129- Pukánszky: A Nehzeti Színház...5., Színházi
Hirek...; Pukanszky Kádár: Geschichte Des Deutschen
Theaters...43.; Kindermann: i.m.V.690-691.

حرم بوكانسكى: المسرح القومى... ص ٥

عن : أخبار مسرحية ... ص ٩

عن : بوكانسكى كادار: أصل المسارح الألمانية... ص ٤٣

وعنها : كندerman، مصدر سابق

130- Színházi... Hirek...45.,55-60., Kerényi Ferenc: Az
Első Magyar Hivatatos Színtársulat Társadalmi
Kapcsolatairól. In: Szászadok, 1974. 2.423-435.

أخبار مسرحية. ص ٤٥ ، ٥٥ ، ٦٠

وعنها : كرينى فرانس: العلاقات الاجتماعية لأول فرقة مسرحية محترفة فى

المجر ، ١٩٧٤.

ازدهار مسرح الشرق الاقصى

1- T'ókei Ferenc: Sinológiai M'úhely. Bp., 1974. 385

توكائى فرانس: معمل الصينولوجيا

2- Dolby, william: A History of Chinese Drama. London, 1976. 7-9.; Világirodalmi Lexikon. Bp., 1970 - VI. 284.; Kalvodová - Sis - Vanis: Schüler Des Birngartens. Das Chinesische Singspiel. Prag, 1956.7.

وليم دولبى: تاريخ الدراما الصينية

عن : قاموس الأدب العالمى، ١٩٧٠.

وعنه: كالفودوفا - سيس - فانيس: الأغنيات الصينية.

3- Dolby: i.m. 16-20.; Világirodalmi Lexikon.VI. 285.

4- Dolby: i.m. Világirodalmi Lexikon I. 1227-1228.

5- Dolby: i.m. Világirodalmi Lexikon.II. 474., VI. 41., 285., XI. 59.

دولبى : مصدر سابق . قاموس الأدب العالمى

6- Dolby: i.m.90.; Világirodalmi Lexikon.VII. 261.;
Arlington, Lewis Charles - Acton, Harold: Famous Chinese
Plays, Peiping, 1937. XXIII.

دولبي: مرجع سابق

عن : قاموس الأدب العالمى.

وعنه: لويس تشارلس أرلنجتون - هارولد أكتون : مسرحيات صينية شهيرة.

بايينج ، ١٩٣٧ .

7- T´ókei: Sinológiai ... 434.; Világirodalmi Lexikon. Vi.
785.

توكائى..... ص ٤٣٤

- عن : قاموس الأدب العالمى.

8- Scott, Adolphe Clarence: The Classical Theatre of
New York, 1957. 30-31., 35-37., China. أدولف كلارينس سكوت:
185. المسرح الكلاسيكى الصينى . نيو-يورك ، ١٩٥٧.

9- Világirodalmi Lexikon. IV. 277.; Song Ban: Le
Théâtre Vietnamien. Hanoi, 1960. 11. Skk.

قاموس الأدب العالمى

- وعنه: سونج بان: المسرح الفيتنامى. هانوى ١٩٦٠ م.

10- Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 418. تاريخ العروض.

باريس، ١٩٦٥ م.

11- Tran Van Khe: The Vietnamese Puppets - Water Puppets. In: National Centre For The Performing Arts. Vol. VIII. March, 1979. bombay, 4-11.; Leh Vinh Tuy: Vietnam's Terrestrial And Aquatic Puppets. In: Théâtre Dans Le Monde, XIV. 5. 1965. 490.

تران فان كهى: العرائس الفيتنامية - عرائس الماء. فى : المركز الوطنى

للعروض الفنية، ١٩٧٩، بومباى.

- وعنه : ليه فنه توى: سكان الأرض الفيتنامية والعرائس المائية، فى مجلة

الهيئة العالمية للمسرح I.T.I. تياتر دون لوموند، ١٩٦٥ م، ص ٤٩٠ .

12- Griswold, Alexander B. - Kim, Chewon - Pott, Pieter H. : Birmanie Corée. Tibet. Paris, 1964. 61. Skk.; Histoire Des spectacles. 488.; Világiroda-lmi Lexikon. IV. 142.; Traditional Performing Arts of Korea. Seoul, 1975. 11-12.

الكسندر ب. جريسوولد - تشيوون كيم - بيتر ه. بوت

عن تاريخ العروض. . التبت . باريس ، ١٩٦٤ .

عن : قاموس الأدب العالمي.

وعنه: العروض التقليدية للفنون الكورية. سيول. ١٩٧٥م.

13- Yoo Min- Young: Theatre Areas in Asia. Phen-Jan, 1977. 2-3.; Histoire Des Spectacles. 485-487.

يو مين - يونج: مناطق المسرح فى آسيا

- عن : تاريخ العروض

14- Yoo Min - Young: i.m. 4.; Székely: Babúk, Árnyak. Bp., 1972. 43.

- عنه : يو مين - يونج: مصدر سابق.

- وعنه : سيكاي، ١٩٧٢، ص ٤٣

15- Bauer, Helen - Carlquist, Shervin: Japanese Festivals. Tokyo, 1977. (2. Kiadás.) 133., 207.; Araki, James T.: The Ballad Drama of Medieval Japan. Tokyo, 1978. 35.; Glaser, Kurt: Japanisches Theater. Berlin, 1930. 27-28.

هيلين بوير - شرفين كارليكويس: المهرجانات اليابانية. طوكيو، ١٩٧٧م
(الطبعة الثانية)

- عنهما: جيمس ت. أراكي: الدراما العاطفية اليابانية فى العصور الوسطى.
وعنه: كورت جلاسر: المسرح اليابانى. برلين، ١٩٣٠م.

16- Theatre In Japan. Compiled By the Japanese
National Commission For Unesco. 1963. 1-2.; Araki:
I.M.37-43.

المسرح فى اليابان. اللجنة القومية لليونيسكو ، ١٩٦٣ .

17- Bowers, Faubion: Japanese Theatre. New York,
1967. 7-11.; Bugaku. Puplished by the Kasuga Grand
Shrine. Nara. É.N.

فوبيون باورز: المسرح اليابانى. نيويورك ، ١٩٦٧ .

18- Waley, Arthur: The No Plays of Japan. New York,
1920. 28.; Araki: I.m.51 - 52., 199-201.; Sakanishi, Shio:
Japanese Folk Plays. Tokyo, 1973. (6. Kiadás)5.

آرثر واللى: درامات النو اليابانية. نيويورك، ١٩٢٠م .

- وعنه : أراكى، مصدر سابق.

- وعنه: شيو شاكانيشى: الدرامات الشعبية الفلكلورية اليابانية. طوكيو، ١٩٧٣. (الطبعة السادسة) ص ٥ .

19- Araki: i.m. 57., 71-77.; Waley: i.m. 17. 20. Waley: i.m. 21-28. أراكى : مصدر سابق

20- Waley: i.m. 21-28. واللى : مصدر سابق

21- O'Neill, Patrick Geoffrey: A Guide To No Tokyo-Kyoto, 1953. 9., 132-133., Miklós Pál: A Zene És A Művészet. Bp. 1978. 105.; Bowers: i.m.22.; Arnold, Paul: Le Théâtre Japonais. Paris, 1957.145.

باتريك چيوفرى أونيل: الدليل إلى النو. طوكيو - كيوتو، ١٩٥٣م.

- وعنه : ميكلوش بال، الموسيقى والفن

- عن : باورز

- وعنه : بول أرنولد: المسرح اليابانى - باريس، ١٩٥٧م

22- Kenny, Don: A Guide To Kyogen. Tokyo, 1968. (Darableírások); Sakanishi: i.m. 11-16.; Waley: i.m.21-28.

دون كائى: الدليل إلى كيوجن. طوكيو، ١٩٦٨م (مخطوطة مسرحياته)

- عن : شاكانيشى.

- وعن : واللى.

23- Halford, Aubrey S. - Halford, Giovanna M.: The Kabuki Handbook. Tokyo, 1956. 415., 428., 459-460.; Miyake, Shutaro: Kabuki - Berlin, 1965. 38., 41.; bowers: i.m. 44-50.

أوبرى س. هالفورد- جيوفانام. هالفورد: كُتيب الكابوكى. طوكيو، ١٩٥٦م.

- وعنه : شوتارو ميياكى ، الكابوكى. برلين، ١٩٦٥م.

24- Székely: Babuk...44-45.

مصدر سابق

25- Miyake:

مصدر سابق

i.m.27-29.

26- Rebling, Eberhard: Die Tanzkunst Indiens. Berlin, 1981; Gargi, Balwant: Színház Es Tánc Indiában. Bp., 1962.

أبرهارد ربلنج: فن الرقص الهندى. برلين، ١٩٨١م

- عن بولوانت : جارجى: المسرح والرقص فى الهند . بودابست، ١٩٦٢م.

27- Schechner, Richard - Hess, Linda: The Ramlila of Ramnagar. In: The Dram Review, Vol. 21.3.1977. 51-82.

ريتشارد ششنر - ليندا هس: رمليلة الناجار: فى مجلة النقد الدرامى،

١٩٧٧م.

28- Histoire des Spectacles. 378-401 تاريخ العروض

29- Maring, Joel M. - Maring, Ester G.: Historical And Cultural Dictionary of Burma. Methuchen, N.J., 1973. 26-27., 136., 198-199., 235.

جول م. مارينج - أستر ج. مارينج: قاموس بورما التاريخى والثقافى.

ميتوشن، ١٩٧٣م.

30- Histoire Des Spectacles. 404-407., Niessen, Carl: Handbuch Der Theaterwissenschaft. I/1-3. Emsdetten, 1949-1958. I/3. 1053-1058. تاريخ العروض

- وعنه : كارل نيسان: كُتيب علوم المسرح.

31- Tokarew, Sergej Aleksejevich: Die Religion In Der

Geschichte Der Völker. Berlin, 1978. 134.; Niessen: i.m. I/2. 1109.; Histoire Des Spectacles. 90-91.

سرجای ألكسیافتش توکارو: الديانة فى قصة الفالكير. برلين، ١٩٧٨م .

- وعنه : نيسان ، مصدر سابق

- عن : تاريخ العروض.

32- Világirodalmi Lexikon, II. 406.; Rinpoche, Dagpo: Ritual. In: Tibet Kunst Des Buddhismus. München, 1977.

31-32. قاموس الأدب العالمى

- وعنه: داجبو رينبوش ، الشعيرة الطقسية: فى : فنون التبت فى البوذية.

ميونيخ ١٩٧٧م

33- Niessen: i.m. I/3. 1015-1032.; Griswold: i.m. 151-244.

نيسان: مصدر سابق

- وعنه : جريسوولد، مصدر سابق

34- The Pelican History of Music. I. London, 1966. 73-74.

تاريخ البجع (الباليكان) الموسيقى. لندن، ١٩٦٦م.

35- Forman, Werner- Rintschen, Bjamba: Lamaistische Tanzmasken. Leipzig, 1967. 52-56., 61-67., 93-94.;
Tokarew: i.m. 620-621.; Niessen: i.m. I/3. 1129-1143. وارنر
فورمان - بيامبا رينتشن : رقص الأقنعة اللّامى، لايبزج، ١٩٦٧م.

- وعنه : توكارو ، مصدر سابق.

- وعنه : نيسان، مصدر سابق

36- The Glorious Kur'an. 1973. 1619., 1529.; Essam
Abdel Aziz Abdalla: The Role of Ritual Towards A Modern
Egyptian Theatre. Bp., 1980. (Kandidátusi Disszertáció.)
103., 138., 152-153

القرآن العظيم، ١٩٧٣، ١٦١٩، ١٥٢٩،

- وعن : عصام عبدالعزيز عبدالله: دور الشعيرة الطقسية فى المسرح
المصرى الحديث، بودابست، ١٩٨٠م. (رسالة الكانديدات PH.D) ص ١٠٣،

١٢٨، ١٥٢-١٥٣

37- Világirodalmi Lexikon. I. 408., IV. 456.

38- Forough, Mehdi: A Comparative Study of Abraham's Sacrifice in Persian Passion Plays And Western Mystery Plays. 1952.

فُروخ مهدى: دراسة مقارنة لتضحية أبراهام فى درامات الآلام الفارسية،
ودرامات الغموض الغريبة، ١٩٥٢م.

39- Székely: Bábuk... 15-16., 62-72., 86-95; Kunos Ignác: Orta Ojunu. Török Népszínhátek. Bp., 1888.; Kunos Ignác: Das Türkische Volksschauspiel. Leipzig, 1908

سيكاي: عرائس ... ص ١٥-١٦، ٦٢-٧٢، ٨٦-٩٥.

- عن : كونوش إجناتس: المسرحية الشعبية التركية. بودابست ١٨٨٨م.

- وعن : كونوش إجناتس: المسرحية الشعبية التركية (باللغة الألمانية).
لايبزج، ١٩٠٨م.

مسرحيات قرن ثورى

1- Cole, G.D.H. - Postgate Raymond: The British Commen People, 1746- 1946. London - New York, 1961.

143-144.; Lukács György: A Modern Dráma Fejlődésének Története. Bp., 1978. (2.Kiadás.) 194.; Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Bp., 1961. 7-8.

ج. د. هـ. كول - رايموند بوستجيت: الناس العاديون في بريطانيا. لندن - نيويورك (١٧٤٦ - ١٩٤٦ م).

- وعنه : لوكاتش جيرج: تاريخ تطور الدراما المعاصرة. بودابست ١٩٧٨م
(الطبعة الثانية) ص ، ١٩٤ .

- عن : يوهان فلفجنج جوته: فاوست. بودابست، ١٩٦١م ص ص ٧ - ٨ .

2- Vályi Rózsi: A Táncművészet Története. Bp., 1969. 172.; Chevalley, Sylvie: La Comédie Française Hier Et Aujourd'hui. Paris, 1979. 29., 36-38.

واللى روجى: تاريخ فن الرقص

- وعنها : تشيڤاللى سيلڤيا: الكوميدي فرانسيز بين الماضى والحاضر.
باريس ١٩٧٩م.

3- Theater Lexikon. Berlin, 1978. ("Goethe" És "Schiller" Címszavak); Lukács: A Modern.. 196-197.

قاموس المسرح. برلين ١٩٧٨م (" جوته، " شيللر ")

- عنه : لوكاتش: تاريخ تطور الدراما المعاصرة....

4- Vilátörténet. Bp., 1962. VI. 615., Histoire Des Spectacles. Paris, 1965. 911.

تاريخ العالم. بودابست ١٩٦٢م

- وعنه : تاريخ العروض. باريس ١٩٦٥م.

5- Grétry, André - Ernest - Modeste: Memoiren oder Essays Über Die Musik. Leipzig, 1973. 38.; E'ósze László: Az Opera Útja . Bp., 1972. 154.; Keldis Jurij Vszevolodovics : Az Orosz Zene Története. Bp., 1958. 67-68.

أندريا جرترى - أرنست - مودست: ذكريات ومقالات فوق الموسيقى. لايبزج،

. ١٩٧٣

- عن : إيسا لاسلو: الطريق إلى الأوبرا.

- عن : كالديس يورى فسفولودوفتش: تاريخ الموسيقى الروسية.

6- Keldis: i.m. 66., 78.; Az Orosz Drama Klasszikusai, I.II. Bp., 1973. I. 162.

كالديس: مرجع سابق.

- عن : كلاسيكيات الدراما الروسية . بودابست ، ١٩٧٣ .

7- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. I- X. Salzburg, 1957 - 1974. VI. 117.; A romantika. Bp., 1965. 183., 245.; Hugo, Victor: Válogatott Drámai. Bp., 1962. 648-649.

هاينز كندرممان: أصل المسرح الأوروبى. سالسبورج ١٩٥٧ - ١٩٧٤ .

- عن : الرومانتيكية، بودابست، ١٩٦٥م

- عن: فكتور هوجو: الأعمال المختارة. بودابست ١٩٦٢ .

8- Színházi Kislexikon. Bp., 1969. 519., 529.; The Genius of The Later English Theatre. New York, 1962 ..14.; A Színház Világtörténete. I.II.Bp., 1972. II. 614.

قاموس المسرح الصغير. بودابست، ١٩٦٩م - نزعة المسرح الإنجليزي المتأخر.

نيويورك ، ١٩٦٢ .

- عنه : تاريخ المسرح العالمى. بودابست ١٩٧٢ .

9- Németh Amadé: Operaritkaságok. Bp., 1980. (A Felsorolt Cimszavak.)

نيمت أماديه: نوادر أوبرالية، ١٩٨٠م ، (حسب ترتيب الأسماء)

10- Valy: i.m. 175., 179.; 1977. 736.; Kindermann: i.m.Vi.407. قالى: مرجع سابق

- عنه: هورست كوجلر: قاموس الباليه. بودابست ، ١٩٧٧

- وعنه: كندرممان.

11- Kerényi Ferenc: A Régi Magyar Szinapdon, 1790-1849. Bp., 1981. 92-323.

كرينى فرانس: خشبة المسرح المجرى القديم. بودابست ١٩٨١م.

12- Cenner Mihály: Magyar Színészet Székesfehérvárott És Fejér Megyében. Székesfehérvár, 1972. 98-106.

إتسنار ميهال: التمثيل المجرى فى سيكشفهيرفار وإقليم فايير، ١٩٧٢م.

13- Kindermann: i.m. VI. 288-301. Székely: Bábuk, Árnyak.Bp., 1972.147.

كندمان: مرجع سابق

- وعنه: سيكاي: عرائس وخيال الظل، بودابست، ١٩٧٢م.

14- The Oxford Companion To the Theatre. New York-Toronto, 1967. (" Charles Kemble" Cimszo).

قاموس أكسفورد للمسرح. نيويورك - تورونتو (" مقال تشارلس كمبل " حسب قائمة الأسماء).

15- Melchinger, Siegfried: Geschichte Des Politischen Theatres. Hannover, 1971. 259.; Kindermann: i.m.VI. 124., 612.

سيجفريد مالتشنجر: أصل المسرح السياسي: هانوفر، ١٩٧١م.

- وعنه كندمان. مرجع سابق.

16- Marx- Engels: Válogatott Művek. I.II. Bp., 1949. I. 119.; Vályi: i.m. 187.

ماركس- أنجلز: الأعمال المختارة.

- وعنهما: فالي، مصدر سابق.

17- Vályi: i.m.203.

فالي، مصدر سابق

18- Világirodalmi Kisenciklopédia. I.II. Bp., 1976.; The Oxford Companion... 494.

دائرة المعارف الصغيرة للأدب العالمى.

- عن : قاموس أكسفورد...

19- Mander, Raymon- Mitchenson, Joe: The Theatres of London. New York, 1961. 16.; 67.; Deutsche Literaturgeschichte In Einem Band. Berlin, 1968. 368-369.

رايموند ماندر - جو ميتشنسون: المسارح اللندنية، نيويورك ١٩٦١.

- وعنه: أصل فن الأدب الألمانى... برلين ، ١٩٦٨.

20- Deutsche Literaturgeschichte... 337.; Städtke, Klaus: Ästhetisches Denken In Russ land. Berlin- Weimar, 1978. 139-140.; Osváth Béla: Szigligeti. Bp., 1955. 51.; A Magyar Dramaturgia Haladó Hagyományai. Bp., 1953.77.

أصل فن الأدب الألمانى.

- وعنه: كلاوس اشتادكا: طريقة التفكير الجمالى فى روسيا.

- عن : أوشقات بيلا: سيجليجاتي، ١٩٥٥م .

- عن: تقاليد الدراماتورجيا المجرية المتقدمة. بودابست ، ١٩٥٣ .

21- Egressy Gábor Válogatott Cikkei (1938-1948). Bp.,

المقالات المختارة - أجرسى جابور . بودابست ، ١٩٨٠ ، 74. 1980.

22- S´ótér István: Nemzet És Haladás.Bp., 1963.581.

شيتير إستفان: القومية والتطور. بودابست، ١٩٦٣م

23- Kerényi Ferenc: Tizenegy Esztendő Egressy Gábor

Életéből. 1837-1848. In: Egressy Gábor Válogatott Cikkei,

164.; Kîndermann:i.m.VI. 286-287.

كارينى فرانس: أحد عشر عاما فى حياة إجرسى جابور ١٨٣٧ - ١٨٤٨

ميلادية). فى : المقالات المختارة لأجرسى جابور.

- وعنه: كندرممان، مرجع سابق.

24- The Oxford Companion....817-818., 1022

قاموس أكسفورد ... ص ٨١٧-٨١٨ ، ١٠٢٢

25- Hebbel. Ein Lesebuch Für Unsere Zeit, weimar, 1955.
475.

26. Lukács: الدراما الحديثة... مصدر سابق ص ١٠٣

27- Uo نفس المصدر السابق

28- Magyarország Története. I.II. Bp., 1977. I.430.;
Cole- Postgate: i.m.: 347.

تاريخ المجر . بودابست ، ١٩٧٧ .

- وعنه : كولى - بوسنجيت، مصدر سابق

29- Booth, M.R.: East And West End: Class And
Audience In Victorian London. In: Theater Und Sein
Publikum. Wien, 1977. 191-192.

م. ر. بوث: الشرق والغرب: الطبقات الاجتماعية والنظارة فى لندن
الفيكتورية. فى : المسرح وجماهيره، هيينا ١٩٧٧ ، ١٩١ - ١٩٢ .

30- Székely: سيكاي : عرائس ...

مصدر سابق ٩٤ - ٩٨ ، ١١٤ - ١٢٠ ، ١٤٠ ، ١٥٥ - ١٦٠

31- Szabolcsi Bence: A Művész És A Közönség. Bp., 1964. 67.

سابولتشي بنتسا: الفنان والجمهور. بودابست ، ١٩٦٤ ، ص ٦٧ .

32- Theater Lexikon. (" Ibsen" Szócikk); Almási Miklós: A Dramafejlődés Útjai. Bp., 1969. 291.

قاموس المسرح (مقال بعنوان " إِبسن ")

- وعنه : أولماشى ميكلوش: طُرُق تطوّر الدراما، بودابست ١٩٦٩ ، ص ٢٩١

33- Petzoldt, Richard: Giuseppe verdi Élete Képekben. Bp., 1957. 8., 22., 27.; Chevalley: i.m. 47.

ريتشارد بتزولدت: حياة جوزيبي فردى فى صور.

- وعنه : تشيڤالى: مصدر سابق، ص ٤٧

34- Dietrich, Margret: Die Wiener Polizeiakten Von 1865-1867. Wien, 1967. 9-10.

مارجريت ديتريش: البوليس فى فيينا بين عامى ١٨٦٥ - ١٨٦٧ ميلادية،

فيينا، ١٩٦٧ ميلادية.

35- Pukánszky Kádár Jólán: A Budai Nép színház
Története. Bp., 1979. 5., 233 (1. Jegyzet.)

يولان بوكانسكى - كادار - حرم بوكانسكى:

تاريخ مسرح الشعب. بودابست ١٩٧٩، ص ٥، ٢٣٣ (ملحوظة رقم ١).

36- Henseler, Anton: Jakob Offenbach. Berlin, 1930. 192

أنطون هنسلر: جاكوب أوفنباخ. برلين ١٩٣٠، ص ١٩٢.

37- A Szocialista Realizmus. I.II.Bp., 1970. I.69.Skk

الواقعية الاشتراكية. ج١، ج٢، بودابست ١٩٧٠م، ج١، ص ٦٩.

38- Uo. 121. Skk

المصدر السابق نفسه

لقاء مع الماضي:

الاستعمار والجسور المسرحية

1- Frobenius, Leo: Afrikai Kultúrák. Bp., 1981.
222-223.,353

ليو فروبنيوس: ثقافات أفريقية. بودابست ، ١٩٨١م.

2- Tokarew, Sergej Aleksejevics: Die Religion In Der
Geschichte De Völker. Berlin, 1978. 180.; Parrinder,
Geoffrey: African Mythology. London, 1967. 43., 53., 69.

سرجاي الكسيافيتش توكارو: أبواب من تاريخ الفكر الديني. برلين، ١٩٧٨م.

- وعنه : جيوفري باريندر: الميثولوجيا الأفريقية. لندن، ١٩٦٧م.

3- Frobenius: i.m. 72., 73. ٧٣ ، ٧٢ ص، مصدر سابق،

4- Uo. 261., 336. نفس المصدر السابق

5- Uo. 237- 245., 369. المصدر السابق نفسه

6- Keszthelyi Tibor: Az Afrikai Irodalom Kialakulása És
Fejlődése Napjainkig. Bp., 1971.45.

كستهاى تيبور: تكوّن الأدب الأفريقى وتطوره حتى الآن. بودابست، ١٩٧١م،

ص ٤٥ .

7- Uo. 63., 72-73

نفس المصدر السابق ص ٧٢ - ٧٣

8- Josephy, alvin M.Jr: The Indian Heritage of America. New York, 1981. (10. Kiadás.) 62., 76.; Burland, Cottie: North American Indian Mythology. Middlesex, 1968.31.

ألڤين م. ج - ر جوزيفى : ميراث الهنود الحمر فى أمريكا

- وعنه: كوتى بورلاند : ميثولوجيا الهنود الحمر فى أمريكا الشمالية.

9- Tokarew: i.m. 154., 174.; Josephy: i.m. 143., Burland: i.m. 58., 61.; Whiteford, andrew Hunter: North American Indian Arts. New York, 1973.58., 64.

توكارو: مصدر سابق

- وعنه : جوزيفى، مصدر سابق

- وعنه : بورلاند، مصدر سابق

- وعنه : أندرو هانتروايت فورد: فنون الهنود الحمر فى أمريكا الشمالية،

نيويورك، ١٩٧٣م.

10- Whiteford: i.m. 79.; Burland: i.m. 118. Josephy: I.m. 162-163., 168.; Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A szó Esztétikája. Bp., 1976. 303.; Kurath, Gertrude Prokosch - Marti, Samuel: Dances of Anahuác. New York, 1964. 156.

وايت فورد: مصدر سابق

- وعنه : بورلاند، مصدر سابق

- وعنه : جوزيفى، مصدر سابق.

- وعنه : ميهاثيل ميهايلوفيتش باهتين: جماليات الكلمة، بودابست، ١٩٧٦م ، ص ٣٠٣ .

- وعنه : جرترود بروكوش كورات - صامويل مارتى

11- Kurath: i.m. 51- 63., 69 - 76.; Hagen, Victor W. Von: The Aztec: Man And Tribe. New York, 1962. 91.Skk

كورات: مصدر سابق

- وعنه : هكتور . هون هاجن: الأزتكى * : الإنسان والقبيلة. نيويورك ١٩٦٢

12- Hagen, Victor W.: World of The Maya. New York, 1963.93-99.

* Aztec : الأزتكى، أحد أفراد شعب متمدّن حكم المكسيك قبل أن يفتحها الأسبان عام ١٥١٩ ميلادية. وهناك اللغة الأزتكية التى كانت مستعملة فى القديم آنذاك - المترجم.

فكتور و. هاجن: عالم شعب المايا *

13- Hagen, Victor W.: Realm of the Incas. New York, 1963. 94-96.; Arrom, José Juan: The Indian Roots of the American Theatre. In: Selected Papers of the XXIX th International Congress of Americanists. Chicago, 1952.5.

فكتور و. هاجن: عالم الصُنْدَقَة (وضع الأشياء في صناديق)، نيويورك

١٩٦٣م

- وعنه : يوزى يوان آرّوم: جذور الهنود الحُمر في المسرح الأمريكى. فى: أوراق مختارة من المؤتمر العالمى لعلماء اللغات وثقافة سكان أمريكا الأصليين، شيكاغو، ١٩٥٢ م، ص ٥ .

14- The Oxford Companion To the Theatre. New York - Toronto, 1967. 965., 895.; Teaterlexikon. Bp., 1970-V. 797.

قاموس أكسفورد للمسرح. نيويورك - تورونتو، ١٩٦٧م

- وعنه : قاموس المسرح. بودابست، ١٩٧٠م.

* Maya، شعب يقطن هندوراس البريطانية وجواتيمالا الشمالية.

15- Hagen: Realm of incas. 193.; The Oxford Comanion...
896.; Világirodalmi Lixikon. I. 290., 545.

هاجن: عالم الصندقة.

عن : قاموس أكسفورد للمسرح

- عن : قاموس الأدب العالمى.

16- Miller, Jordan y.: American Dramatic Literature. New
York, 1961. 57-59.

جوردان ي. ميللر: الأدب الدرامى الأمريكى، نيويورك ١٩٦١م.

17- Maddock, Kenneth: The Australian Aborigines.
London, 1978. 109., 131.

كينيث مادوك: الأروميون الأستراليون * لندن، ١٩٧٨م.

18- Uo. 109. المصدر السابق نفسه

19- Uo. 99-101.; Poignant, Roslyn: Oceanic Mythology.

London, 1978. 114. المصدر السابق نفسه

* Aborigines الأروميون، هم سكان استراليا الأصليون القدماء - المترجم.

- وعنه : روسلين بويجنانت: ميثولوجيا المحيطات. لندن، ١٩٧٨م ، ص ١١٤

20- Oxford, Gillian: The Purple Everlasting. In: Theatre Quarterly, 1977. vol. VII. 26. 88-98.; Maddock: i.m. 37.

جيليان أكسفورد: الأرجوان الأبدى. فى : مجلة المسرح الفصلية. ١٩٧٧، ج ٧

- عن : مادوك: مصدر سابق

21- Poignant: I.m. 24-27., 114-115.

بويجنانت: مصدر سابق.

قرن المسرح "العالمى" : عصرنا الآتى

1- Cole, G.D.H. - Postgate, Raymond: The British Common People, 1746 - 1946. London - New York, 1961. 403 - 404.

ج. د. هـ كول - رايموند بوستجيت: الناس العاديون البريطانيون، من ١٧٤٦ إلى

١٩٤٦م . لندن - نيويورك، ١٩٦١م.

2- Mander, Raymond- Mithcenson, Joe: The Theatres of London. New York, 1961. 283 - 286.

رايموند ماندر - جو ميثنسون: المسارح اللندنية. نيويورك، ١٩٦١م.

3- Garraty, John A. : The American Nation. New York, 1966. 528-532.; Magyarország Története. I- II. Bp., 1971. II. 179., 189.

جون أ. جاراتي : الشعب الأمريكي . نيويورك ، ١٩٦٦ .

- عن : تاريخ المجر . بودابست ، ١٩٧١ .

4- Dömötör Tekla: Naptári Ünnepek - Népi Színjátszás. Bp., 1964. 8-11. ديميتير تاكلا: أعياد تاريخية - تمثيل شعبي. بودابست 8-11. 1964. Bp., ١٩٦٤م.

5- Magyar Színháztörténet. Bp., 1962.245-261.; Hoffmann, Ludwig- Hoffmann, Ostwald, Daniel: Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. Berlin, 1972.; Kubr, František: A Cseh Munkásszínjátszásról. Bp., 1961.; Wolf, Friedrich - Pfützner, Klaus: A Német Munkásszínjátszás. Bp., 1961.

تاريخ المسرح المجرى. بودابست ١٩٦٢م.

- وعنه : لودفيج هوفمان - أوزوالد هوفمان: المسرح الألماني بين عامي ١٩١٨ - ١٩٣٣م. برلين، ١٩٧٢م.

- وعنه : فرانتشيك كوبر: تمثيل طبقة العمال التشيك، بودابست ١٩٦١م.

- وعنه : فردريك وولف - كلاوس بيتزنر: تمثيل طبقة العمال الألمان، بودابست ١٩٦١م.

6- Sobel, Bernard: A Pictorial History of Vaudeville. New York, 1961. 66.; Smith, Cecil: Musical Comedy in America. New York, 1950. 53.

برنارد سوبل: التاريخ الرسميتى المصور للثودفيل.

- وعنه : سيسل سميث: الكوميديا الموسيقية فى أمريكا. نيويورك، ١٩٥٠، ص ٥٣ .

7- Antoine, Endré: Le Théâtre Libre. Paris, 1890.; Antoine, André: Mes Souvenirs Sur Le théâtre Libre. Paris, 1921.; Belasco, David: The Theatre Through Its Stage Door. New York, 1919.

أندريا أنطوان: المسرح الحر. باريس ١٨٩٠م.

- أندريا أنطوان: ذكريات عن المسرح الحر. باريس، ١٩٢١م.

- وعنه: دافيد بلاسكو ، المسرح عبر بوابته. نيويورك، ١٩١٩م.

8- Bowers, Faubion: Japanese Theatre. New York, 1967.

220-222.; Dolby, William: A History of Chinese Drama.

London, 1976. 197-215.

فويون باورز: المسرح الياباني. نيويورك، ١٩٦٧

- وعنه : وليم دولبي: تاريخ الدراما الصينية. لندن، ١٩٧٦م.

9- Stanyiszlavszkij, Konsztantyn Szergejevics: Eletem

A Művészetben. Bp., 1967. 237., 286. Skk.

قنسطنطين سرجيافتش استانسلافسكى: حياتى فى الفن. بودابست ،

١٩٦٧م.

10- Fuerst, Walter René - Hume, Samuel j.: Twentieth

Century Stage Decoration. New York. 1967. 16-22

والتر رينيه فيرست - صامويل ج. هيوم: ديكورات خشبة المسرح فى القرن

العشرين. نيويورك ، ١٩٦٧م.

11- Copeau, Jacque: A Színház Megújulása. Bp., 1961.
48-52

12- Theateroktober. Leipzig, 1972. 7-34. مسرح أكتوبر، لا ييزج،
١٩٧٢م.

13- Denkler, Horst: Drama Des Expressionismus.
München, 1967.. هورست دنكلر: الدراما التعبيرية. ميونيخ، ١٩٦٧م

14- The Oxford Companion to The Theatre. New York-
Toronto, 1967. 813.

قاموس أكسفورد إلى المسرح. نيويورك - تورونتو، ١٩٦٧م. ص ٨١٣ .

15- Strindberg, August: Dramaturgie. Leipzig. 1911 . 69
- 101.; Strindberg, August: Briefe Ans Intime Theater.
München, 1921. 3. Skk.

أوجست استرنديبرج: الدراما توجيا

- وعنه هو نفسه : أوجست استرنديبرج: مدخل إلى مسرح الألفة. ميونيخ

١٩٢١م.

16- Kalina, Ján: A Kabaré Világa. Bp., 1968.; Alpár
Ágnes : A Fővárosi Kabarék Műsora, 1901-1944. Bp.,
1961. 1-32.

يان كالينا: عالم الكباريت . بودابست ١٩٦٨م

- عن :آجنش ألبار: برامج كباريتات العاصمة من ١٩٠١ - ١٩٤٤ .

بودابست، ١٩٦١م.

17- Braulich, Heinrich: Die Volksbühne. Berlin, 1967.

31-88.; Rolland romain: A Nép Színháza. Bp., 1961. 1-32.

هاي kndo بروليش : مسرح الشعب. برلين ، ١٩٧٦م.

- عن : رومان رولان: مسرح الشعب. بودابست، ١٩٦١م.

18- Sztrojeva, Marianna Nyikolajevna: Sztanszlavszkij

Rendezői Kísérletei, 1917-1938. Bp., 1978. 16-17.

ماريانا نيكولايفنا استرويفشا: تجريبيات الاخراج عند استانسلافسكى بين

١٩١٧ ، ١٩٣٨م. بودابست ١٩٧٨م ص ص ١٦-١٧ .

19- Hajcsenko, G.A.: Puty Szovjetszkovo Tyeatra. I.

Moszkva. 1967. 21-22.; Theateroctober. 8-34.; Rühle,

Jürgen: Theateroctober 8-34.; Rühle, Jürgen: Theater Und

Rovolution. München, 1963. 46-66.; Vahtangov M'úhelye

(Válogatta Es Szerkezete: Neumark Anna)Bp.,1967.20-21.

ج.أ. هويتشانكو: المسرح السوفيتي، عام ١٩٦٣،

- وعنه : يرجن ، ريهله : مسرح أكتوبر

- وعنه : ريهله ، يرجن ، المسرح والثورة

- وعن : معمل فاختنجوف (اختيار وإعداد أنا نومارك) .

20- Hermann István: A szocialista Kultúra Problémai.
Bp., 1970. 459.; Gorbunov, V.V.: Lenin És Proletkult. Bp.,
1976. 60-61.

هرمان إشتفان: مشكلات الثقافة الاشتراكية. بودابست، ١٩٧٠م.

- وعنه : ف. ف. جوربونوف: لينين والإعجاب البروليتاري. بودابست ١٩٧٦م.

21- Gurbunov: i.m. 110., 240. مصدر سابق، ص ١١٠، ص ٢٤٠

22- Stanislavski And America. (Edited By Erika Munk.)
New York. 1967. 143.

استانسلافسكي وأمريكا. (صدر عن أريكا مونك.) . نيويورك، ١٩٦٧م.

23- Magyar Színháztörténet. 263-273

تاريخ المسرح المجرى. بودابست ١٩٥٩.

24- Piscator, Erwin: The Political Theatre. (Translated With Chapter Introduction By Hugh Rorrison.) New York, 1978. 366. Skk.

إيرفين بيسكاتور: المسرح السياسى (مُترجم من المقدمة بقلم جورج روزيسون).
نيويورك، ١٩٧٨م.

25- Brüning, Eberhard: Das Amerikanische Drama Der Dreissiger Jahr. Berlin, 1966. 26-40., 309-310.; Exil In Den USA. Leipzig, 1979. 347-350.

إيبرهارد بريننج: الدراما الأمريكية. برلين ، ١٩٦٦م.

- وعنه: النفى إلى حجرة صغيرة فى أمريكا. لايبزج، ١٩٧٩م.

26- A Szovjetunió Kommunista Pártjának Története. Bp., 1959. 543.; Gorbunov: i.m. 266-267.

تاريخ الحزب الشيوعى فى الاتحاد السوفيتى. بودابست ، ١٩٥٩.

- عن: جوربونوف، مصدر سابق

27- A Szociacista Realizmus. I.II. Bp., 1970. II. 171.

الواقعية والاشتراكية. ج أ، ج ٢، بودابست، ١٩٧٠ .

28- Mejerhold, Vsevolod: Színházi Forradalom. Bp., 1967. 123-138.

هسفلود ما يرهولد: ثورة مسرحية. بودابست ١٩٦٧ م.

29- Leroy, Dominique: Economie Des Arts Du Spectacle Vivant. Paris, 1980. 17.; Szondi, Peter: A Modern Dráma Elmélete. Bp., 1979. 81-138.

دومينيك ليروى: اقتصاديات فن العروض. باريس، ١٩٨٠ م، ص ١٧.

- عن : بيتر سوندى: نظرية الدراما الحديثة. بودابست، ١٩٧٩ م.

30- Kassák Lajos: Az Izmusok Története. Bp., 1972. 119.; Bajomi Lázár Endre: A Szürrealizmus Története. In: A Szürrealizmus. Bp., 1968. 7-115.; Benedikt Michael: Introduction. In : Modern French Theatre. New York, 1966. IX- XXX.; Koegler, Horst: Baletlexikon. Bp., 1977. 68-69.

كوشاك لاوش: تاريخ نظرية الإزمية، بودابست، ١٩٧٢ م.

- وعنه : بايومى لازار أندرا: تاريخ السريالية. فى: السريالية. بودابست

١٩٦٨ م.

- عن : بناديكت ميخائيل: مقدمة فى: المسرح الفرنسى الحديث، نيويورك

١٩٦٦م

- وعنه : هورست كوجلر: قاموس الباليه، بودابست ١٩٧٧م.

31- The theatre of Bauhaus. Middletown (Conn.), 1961

مسرح البوهاوس. وسط المدينة، ١٩٦١م

32- A Szürrealizmus. 205.

السريالية. ص ٢٠٥

33- Kalina: i.m.

كاليينا: مصدر سابق

34- Kothes, Franz- Peter: Die Theatralische Revue in
Berlin Und Wien, 1900- 1938. Berlin, 1977. 101. Skk.;
Schmidt - Joos, siegfried: A Musical. Bp., 1970. 79-80.

فرانز - بيتر كوثس: الرفى التياترالى فى برلين وفيينا من ١٩٠٠ - ١٩٣٨م.

- عن: سيغفريد شميت يوش: المسرحية الموسيقية. بودابست، ١٩٧٠م.

35- Géraldy, Paul: Das Boulevard- Theatre. In:
Französisches Boulevardtheater. Wien- München- Basel,
1962. 7-9.

بول جيرالدى: مسرح البوليشار . فى : مسرح البوليشار الفرنسى. هيينا -
ميونيخ - بازل، ١٩٦٢م.

36- Edwards, Christine: The Stanislavsky Heritage. New York, 1965. 204-210.; Sarlos, Robert Károly: Jig Cook And The Provincetown Players. Massachussts, 1982. 166., 171., 169-180.; Exil in Den USA. 345-350., 394-403.; Stanislavski And America. 144-146.; Mignon, Paul-Louis: Panorama Du Théâtre Au XXE Siècle. Paris, 1978. 105-114.

كريستين إدوارز: ميراث استانسلافسكي. نيويورك، ١٩٦٥م.

- وعنه : روبرت كاروى سارلوس ، حيلة رقصة الجيغ واللاعبون الريفيون،
ماساشوستس، ١٩٨٢م.

- عن : النفى إلى حجرة صغيرة في أمريكا.

- عن : استانسلافسكي وأمريكا.

- وعنه : بول - لويس مينون: بانوراما لمسرح القرن العشرين. باريس، ١٩٧٨م

37- Tolnai Gábor: Federico Garcia Lorca. Bp.,1968. 105-114.

تولنائى جابور: فديريكو جارسيا لوركا. بودابست، ١٩٦٨م.

38- Festschrift - ödön Von Horváth. Wien- München, 1976. 21-37.

39- Baumol, William J.- bowen, William G.: Performing Arts. The Economic Dilemma. Cambridge (Mass.), 1968. 20., 95.; Roberts, Peter; Theatre in Britain. London, 1975.; Leroy: i.m. 260-278.

وليام ج. بومول - وليام ج. بُوون: أداء الفنون. المأزق الاقتصادي. كامبردج ، ١٩٦٨م.

- عن: بيتر روبرتس : المسرح فى بريطانيا. لندن، ١٩٧٥م.

- عن : ليروى، مصدر سابق.

40- Theater In Der Zeitenwende, I-II. Berlin, 1972. I. 190.

41- Grotowski, Jerzy: Towards A Poor Theatre. New York. 1968. جرسى جروتفسكى : نحو مسرح فقير . نيويورك ، ١٩٦٨

42- Sobel: i.m. 107-113. سويل : مصدر سابق

43- Dürrenmatt, Friedrich: Színházi Problémák. Bp., 1963.25-51. فردريك دورينمات: مشكلات مسرحية. بودابست، ١٩٦٣م. 1963.25-51.

44- Almási Miklós: A Dramafejlődés Két Útja. Bp., 1969. 463. أولماشي ميكلوش: طريقا تطور الدراما . بودابست ، ١٩٦٩ ، 1969. 463.

45- Esslin, Martin: Az Absurd Dráma Elmélete. Korszerű Színház, 94. Bp., 1967.; Esslin, Martin: Brief Chronicles. London, 1970. 220.

مارتن إيسلين : نظرية دراما الأبيسرد . سلسلة المسرح العصري رقم ٩٤ . بودابست ، ١٩٦٧م .

- عنه نفسه : مارتن ايسلين: تاريخ موجز. لندن، ١٩٧٠م.

46- Artaud, Antonin: A Könyörtelen Színház. Bp., 1985.

أنتونان آرتو: المسرح عديم الرحمة - مسرح القسوة. بودابست، ١٩٨٥م.

47- Kirby, Michael: Happenings. New York, 1966. 16.; Kirby, Michael: The Art of Time. New York, 1969. 133-135.; Kostelanetz Richard: The Theatre of Mixed Means. New York, 1968. 275-291.; Alternative Theatre Handbook. (Compiled and Ed. By Catherine Itzin.) London,

1976., Schechner, Richard: Essays On Performance Theory.
New York, 1977. 36-62.

ميكائيل كيرى: أحداث. نيويورك، ١٩٦٦م.

- وعنه نفسه : ميكائيل كيرى: فن الوقت. نيويورك، ١٩٦٩م.

- عن : كوستلانتز ريتشارد: المسرح ذو المعانى المختلطة. نيويورك، ١٩٦٨م.
كتاب اليد للمسرح الخيارى (تجميع وطباعة كاترين إترين).

- وعنها : ريتشارد ششندر: مقالات فى نظرية العرض. نيويورك، ١٩٧٧م.

الملحق

ملحق الكراسة التوثيقية

تحليل
أ. د. د. كمال الدين عيد

كلمات قليلة بقلم المترجم

فى حياتى العلمية طويلة المدى لم يصادفتنى كتاب أو بحث أو أطروحة علمية
أو دراسة بُذل فيها شئ ضئيل مما خبرته أثناء ترجمتى لهذا الكنز المسرحى
الذى شُرفت بالعمل فيه شهورًا طويلة.

لعلها أعظم هدية وأثمن كنز أهديه - بعد مؤلفه الفذ - إلى مسرحيى الوطن
العربى .

لماذا هذه الكراسة التوثيقية؟

يحاول مهرجان القاهرة الدولي- فى كل عام - أن يُقدم ويعرض العديد من التجارب المسرحية المعاصرة فى عالمنا المعاصر، بغية إطلاع رجال المسرح المصريين والعرب على أحدث ما وصل إليه المسرح العالمى من تجريب فى كل مِهَن الفنون المسرحية، ثم الاتجاه إلى استكمال بذور بذور التجريب، وهضم المحاولات العصرية التى تتفاعل بين يوم وآخر على خشبات مسارح العالم دافعة إلى (بروسينيوم) خشبة المسرح بالإيماء والحركة والفن الصامت والسيمولوجيا والدلالات، علّها تستبدل شكل المسرح (التقليدى) الذى عاش قرابة الألفين وخمسمائة عام.

لا تبدو المحاولات سهلة أو هيّنة. فمحاولة (زحزحة) تراث مسرحى ترك آلاف النماذج والأشكال فى عقول الجماهير، ولا تزال ترتفع علومه (المسرحية) داخل أسوار الجامعات وفى قاعاتها، ويكْبُّ على دراستها الذين يُعدّون أنفسهم للعمل فى الحياة المسرحية. ناهيك عن مئات المؤلفات المسرحية فى شتى اتجاهاته (فن كتابة المسرحية، النقد المسرحى، فلسفة العروض، المذاهب الفنية التى استقرت طويلا، تجديد المسرح، ثم التجريبيات. ليس التحوّل ثم الانتقال Transition سهلا كما يظن الآخرون.

لهذا، ومن حُسْن الطالع أن اتجهت إدارة المهرجان إلى منطق الفكر وتحرير العقل، باللجوء إلى الأساس النظرى غير العملى Theoretic إلى جانب

العروض العملية على اعتبار أن النظرية فى كل العلوم هى التى تحتضن الجانب النظرى فى الفنون كما فى العلوم، للخطو ناحية عملية (مداواة) Therapy الشبيهة بعلاج الطب النفسى. وأليس علم النفس - السيكولوجيا أحد المؤثرات الهامة فى درامات العصر الذى نحيا على ظهرائية؟ وما أعظم وأشد تأثيرا من المسرح الذى يحمل اللحظة السيكولوجية Psychological Moment، أكثر اللحظات ملاءمة للتأثير على عقل المشاهد. وهى لحظات حركية وبانتومامية تنقل الفنان - الممثل المعاصر والتجريبى - إلى حالة التكهن النفسى Psychometry ليكتشف بقدراته الجديدة الشخصيات وأبعادها.

*

أثناء قيامى بترجمة كتاب الأستاذ الدكتور سيكاى چيرج - المجرى الجنسية، أطل الله فى عمره - بعد تسلمى تكليف الأستاذ الدكتور فوزى فهمى - رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى ١٩ ديسمبر ٢٠٠٤ ميلادية، اكتشفت كثيرا من الجديد، وأشياء عديدة هامة فى الكتاب المترجم، وعنوانه:

"A Szinjáték Vilaga, Egy Művészeti Ág Tarsadalomtörténetének Vázlata."

"علم اجتماع المسرح.. عالم المسرحية.. رسم تاريخى تخطيطى لعلم الاجتماع فى فرع من فروع الفن (المسرحية)".

وأمام الكثير الجديد، والعديد الهام اللذين أُشرتُ إليهما، كان لا بد من الانطلاق - بعد الترجمة - إلى تأصيل الأساس النظرى استكمالاً للموثوقية Authenticity وتأكيداً للصحة والأصالة فى الحقائق والمعلومات التى جاءت بالكتاب. إذ هى تُقدم بيانات ومعلومات تستند إلى وقائع محددة، وتاريخيات دامغة، رغم مخالفتها فى كثير مما تعلمناه سابقاً. وهنا تبرز الحاجة الملحة الأولى للتصحيح.

لذلك فضّلتُ أن تحتوى هذه الكراسة على أربعة محاور قسّمتُها على الوجه التالى:

١ - المحور الأول

المؤلف والكتاب.

٢ - المحور الثانى

التصحیحات، وترمیمات المعلومات السابقة.

٣ - المحور الثالث

ما اكتشفه الكتاب من جديد غير معروف على الساحة المسرحية - عالمياً.

٤ - المحور الرابع

حول الآداب والتقاليد المسرحية.

ولا أزال أؤكد أن هذا الجهد المتواضع الذى بذلت فيه - ترجمة وكُراسة -
يحتاج إلى مزيد من زملائي الباحثين لاستكمال حقيبة (نظرية المسرح
التجريبى).

المحور الأول

المؤلف والكتاب

١- المؤلف

الأستاذ الدكتور سيكاي جيرج - مجرى الجنسية - من مواليد ١٩١٨/١١/٤م. عمل بعدة مهن مسرحية بما يسمح لنا بإطلاق مصطلح (رجل المسرح) عليه. فهو مخرج مسرحى من الفئة الأولى بالمسرح المجرى. أخرج أعمالاً عالمية من الأدب المسرحى الإنجليزى والفرنسى والألمانى. وهو قد عمل عدة سنوات طويلة مديراً لعدة مسارح قومية فى المجر، تنقلَ بينها لدفع الحرارة والشرارة فى سبيل تقدمها. كان آخرها مسرح بيتش Pécs أحد أكبر مسارح الريف المجرى .

شغل سيكاي جيرج منصب نائب مدير معهد العلوم المسرحية. وهو مركز مسرحى متخصص ومستقل، يقيم علاقة دائمة مع الهيئة العالمية للمسرح I.T.I التابعة لمنظمة اليونيسكو. أضاف إلى ذلك جهوده النظرية - بعد العملية فى المسارح - بالدراسات والبحوث العلمية الفنية، وكذا المقالات فى الدوريات المسرحية التخصصية فى المجر، وفى العديد من البلاد الأوروبية.

كتب مؤلفاً أكثر من عشرة كُتب أهمها:

١ - نظرية المسرح فى إنجلترا (١٨٨٢ - ١٩٣٠م) - صدر عام ١٩٤٠م

٢ - المسرح الموسيقى - والمسرحية الفكاهية - صدر عام ١٩٦١م.

٣ - نُظم المسرحية وموضاتها - صدر عام ١٩٦١م.

٤ - دراماتورجية النماذج الدرامية - صدر عام ١٩٦٥م.

٥ - أعدّ كتاب (المسرح المجرى فى ١٢٥ عاما) - صدر عام ١٩٦٢م.

٦ - أعدّ كتاب (احتراف مهنة التمثيل المجرى - صدر عام ١٩٦٥م.

- فى الرسائل العلمية الأكاديمية.

هو عضو عامل فى أكاديمية العلوم المجرية، التى تمنح درجتى الدكتوراه

بشقيها:

1- Doctor of Philosophy

2- Doctor of Letters, (L. باللاتينية) Doctor Litterarum.

- أشرف، وناقش (كمناقش) جميع رسائل الدكتوراه فى الأدب الدرامى، وعلوم المسرح فى جمهورية المجر.

كما ناقش رسالتى أنا شخصيا، والرجل - كما يقول بعظمة لسانه - يُثنى ثناءً على رسالة أشرف عليها بعنوان تجليات الأداء الفنى فى التراث العربى ومفهوم النوع المسرحى للباحث المصرى الدكتور علاء عبد الهادى. ولا أجد أكثر من تواضعه عند تأليفه الكتاب المترجم بين يديك، عندما يستعين برسالة الدكتوراه

فى الفلسفة الدرامىة وعلوم المسرح للباحث المصرى الأستاذ الدكتور عصام عبد
العزىز وكىل المعهد العالى للفنون المسرحىة ومُراجع الكتاب.

*

ب - الكتاب

صدر الكتاب عن دار الفكرة - بودابست - ١٩٨٦م.

Gondolat. Budapest, 1986.

أولا - أنهى إلى القارىء إلى أن هذا الكتاب هو الرسالة - أطروحة أ.د.
سىكاي جىرج للدرجة العلمىة .

Doctor of Letters

وهى درجة علمىة تشترط على من يتقدم لنيلها أن يكون قد قضى عشر
سنوات فى درجة دكتوراه الفلسفة فى عمل أكادىمى تدريسى بالجامعات.

هذا النوع من الرسائل - ذات الطابع العلمى رفيع المستوى - لا يُعين للباحث
فىه مُشرف علمى.. أى أن الباحث يكتب أطروحته دون مساعدة الإشراف.

كما تنص قوانين أكادىمىة العلوم المجرىة المانحة للدرجة العلمىة هذه أن
تتكون لجنة المناقشة من ثلاثة أعضاء يحملون نفس الدرجة فى التخصص
الدقيق.

سيكتشف القارئ كمية الجهد الخارق وطول الزمن الذي التهمته هذه الرسالة - الكتاب. ولعل قائمة المراجع التي تحتوى على ٧٤٥ مرجعا يُبرهن على جدية البحث الفنى - العلمى.

ولعل تتبّع الباحث - فى كل مرجع - إلى المراجع الأخرى المتصلة بالمرجع الواحد، والتي يصل عددها أحيانا إلى خمسة وستة مراجع خلفية لتؤكد القيمة العلمية لهذا الكتاب.

وضع سيكاى جيرج ثلاثة مستويات لعناوين الكتاب.

لنقل أبواب، وفصول، عناوين شبه رئيسية. وقد صنّفها تصنيفا متوازنا. جاريا خلف التاريخ، والظواهر، والشهادات التي جاءت على السنة المتخصصين من فلاسفة وكتاب دراميين ونقاد ومسرحيين وعلماء جامعيين. وهو بهذه الشهادات الموثقة توثيقا أميناً يكشف عن مصطلحات مسرحية زائفة، وعادات لم يكن لها أصل فى الوجود. وغير ذلك من إعادة القراءات لعدد من المعارف المسرحية، بل وإعادة تصحيح لما ظهر خطأ فى الكتب الأجنبية، والعربية أيضا.

كنت أقول لنفسي طيلة تسعة شهور كاملة استغرقتها الترجمة .. ألم يكن من الأجدر - على الأقل من وجهة نظرى العربية - أن يحمل الكتاب عنوان (تاريخ المسرح الأوروبى ؟). نعم، لقد اكتشفتُ وأنا الباحث الذى قضى عمره فى البحث

العلمى أننى لا أعرف عن المسرح الأوروبى إلا القشور. فما بالك بالبقية الباقية
من المسرحيين العرب؟

لكن أجمل ما قدمه الكتاب انه يشرح الأسباب والظروف الاجتماعية التى
أثرت فى نوع (المسرحية)، أو البواعث والمسببات الأخرى التى أثرت من
المسرحية، أو التى عاندت مسيرتها مُرسلة إياها إلى الإحباط أو التقهقر
والاختفاء، وما هو غائب عن بقية المؤلفات المسرحية. أن تدليلات الرجل الذكى
على كل آرائه مقبولة وتضطررك إلى الاقتناع بكل ما جاء فى كتابه، بل وبكل
تفسيراته، ومعارضاته، وشجبه الذى يصل أحيانا إلى حد القسوة، لكن فى سبيل
إبراز حقيقة الأمانة العلمية وقُدسيّتها. بل وبالتواضع كل التواضع، ليكون هو
وكتابه درسًا لكل المسرحيين العرب الذين يبغون تعلّم الجديد والحقيقى والأصيل
فى المهنة المسرحية.

١٨ يونية ٢٠٠٥ ميلادية.

المحور الثانى

التصحیحات

وترمیم المعلومات السابقة

الغرض من هذا المحور هو الإطلاع على اكتشافات سيكاي جيرج المدعمة بالوثائق والبيانات الحديثة أو الموجودة فى المتاحف ودور التوثيق الأوروبى. وهى تصحيحات مشروعة فى الفنون كما فى العلوم. ومما يُقوّى الاعتقاد بصحتها أن الكتاب - الرسالة قد مرّت بمصفاة علمية (Scientific Filter) اللجنة العلمية للمؤهلات ومنح الدرجات العلمية - أكاديمية العلوم المجرية)، كما استهدف الكتاب - الرسالة الطريقة العلمية Scientific Method (طريقة البحث العلمى) من حيث جمع المعلومات من طريق الملاحظة والتجريب وصَوِّغ الفرضيات واختبارها). والآن.. هل لنا أن نبدأ فى الإعلان عن هذه التصحيحات؟

١ - درومينا، ليجومينا Dromina, Legomina :

عناصر الإيمائية فى الطقسيات

هناك حدود للأشياء أو التفسيرات أو الافتراضات غير العلمية Unscientific، وعليه فممنوع منعا باتاً على باحثى الإثنوغرافيا التعامل بالنقد مع مواد أو أنواع أو خامات فنية مضى عليها خمسة آلاف أو عشرة آلاف من السنين، حتى عند مؤرخين مهرة مثل كارل نيسن Carl Niessen أو أوسكار أهرل

Oskar Eberel. لقد حاولا بجهود جبارة تصنيف "المسرح القديم" وذهبت جهودهما هباءً. لماذا؟

لأن الحاضر يكشف عن شعوب طبيعية تحمل في جمعيتها مواد وعادات تياترالية، كما تعرف علامات المعنى والتأويل والتفسير..... مع أن الشعوب القديمة لم تلمس مثل هذه الاختلافات وتعتقد خطأً بتطابقها وتمائلها مع عادات المجتمع وتقاليده. كما أن هناك أمثلة وشواهد مضادة تؤكد أن بين العلاقات المتماثلة عند الشعوب آنذاك توجد وسائل، بل مخزن من الوسائل والمعاني يُخفى خلفه عديدا من المضامين المعرفية المختلفة، وأن كثيرا من المعاني والدلالات والأسماء والعلامات والإشارات تظل مخفية غير ظاهرة.

- الطوطم Totem كرمز للأسرة أو العشيرة.

لقد تطور معنى الطوطم. يعرف علم الاجتماع معنى (طوطم)، والطوطمية الخاصة المستقلة ومختلف أشكالها. وليست هناك دلائل أو أسطورة أو خرافة Myth ذات علاقة بالعالم القديم للحيوان.

يشير إلى ذلك سرجاي توكاريف في ملخص تاريخ الأديان، بل هو يُلفت النظر إلى نوعين من سلسلة النسب السلفي Ancestry، وإلى "التصورات حول طوطميتهم القديمة التي قدمت إنسان حيوان خيالي وهمى لا يقدم حقيقة عن الأسلاف بما نستطيع معه الإمساك أو العثور على عبارات قديمة تخضع للمعنى والفهم العملى السليم".

..... يرى ديميتير تاكلا أن الطقس أو الشعيرة الدينية - Rite من بين الأخريات - قد حقق مصالح مشتركة للجماعة وعادات متشابهة في الأحداث. لكن فرانك ب. ليفنج استون. Frank B.Livingstone يصل في نتائجه إلى "أن الشعيرة تلعب من جديد الأحداث الماضية، وكذلك توحى مقدما بالأحداث المستقبلية المرغوبة". لكن توكلارو يعود لذكر أن الأحداث ومعها القراءات لا تُعبر عن نفسها بل هي تعرض أحداثا من الماضي في حقيقة الأمر.

.... مثل هذه التقارير عن البدايات الأولى لها أهمية في مسار البحث العلمى باعتبار أنها في اتحادها العضوى قد كشفت عن علاقات محسوسة وبيئة بين الحدث و بين الحوار، وما نطلق عليه مؤخرا (درومينا، ليجومينا). إذ بظهورهما فإن التقاليد والعادات لا تتوقف فقط على "التقاليد الشفاهية" Oral Tradition لكنها تتعامل في الوقت نفسه مع تقاليد الحركة، وعادات الإيماء Gesture، وريثم التقاليد الاجتماعية، والدلالات عن المكان.

٢ - حول " المسرح الفرعونى "

يُعنون أ.د. سيكاي جيرج هذا الفصل بـ "تطابقات واختلافات مصرية". فقد سيطرت الأسطورة المركزية وعبر آلاف السنين (إيزيس، أوزوريس، هوراس، ست) على الجماعات هناك، وشُيدت على مضامين حقيقية واقعية أصلية Real

وأخرى رمزية Symbolic، واستطاعت الأسطورة حماية الحُرث والفلاحين
الزُّراع والمحافظة على ذكرياتهم (ذكرى موت أوزوريس وبعثه).

..... لعب الرقص الإيمائي بأشكاله المختلفة دورا هاما. لكن مصطلح
الرقص يمكن العثور عليه كثيرا. أما مصطلح "التمثيل" فلا.

..... حتى تلك اللحظات لا يمكن الحديث عن موقف الدراما في الثقافة
المصرية القديمة. وعلى العكس، فإن لنا أن نقرر - مع ذلك - أن عديدا من
العلماء البارزين قد حاولوا تأكيد وجود المسرحية المصرية. إن علينا أن نحسب -
بدقة - أن هذه الظواهر كانت "مقدمات تياترالية" (إرهاصات). فهذه المسيرات
الكبيرة والأساطير التمثيلية تكونت في بلاط فرعون وحول كبار الكهنة ثم بقيت
إرثاً ووصايا Bequest. إن أشهر "المسرحيات" المعنونة (الام أوزوريس)
Passion Play لتدل معلوماتها وبياناتها وحقايقها ومجموعة قضاياها المُسلمة
على وقوفها بعيدة بعيدة عن فن المسرح. فالكهنة الذين "يقومون بالأدوار" هنا
"يمثلون أو يُجسدون" الآلهة وسط ضيق وقيد يُشبه مخاض حالة الولادة.

٣ - في مجمل خطوط التراجوديا الدرامية عند تسبس

يُوثق الباحثون أربعة عناوين وأربعة أجزاء كلامية نصّية كانت من خصائص
تسبس. لم يأت في هذه العناوين ذكر عن (الكهنة) بل حديث عن (الشباب) وآخر

عن بنيثوس Pentheusz وكان علينا أن نندهش إذا لم يُبق لنا تسبس تراجيديا بنثيوس أو على الأقل لم نكن نُرجعها له ولحسابه.

وكما ذكر فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche (15/10/1844 -

25/7/1900م) لم يكن ديونيزوس هو بطل أو موضوع "التراجيديا القديمة"، بل كان بنثيوس.

٤ - اسكيلوس ليس هو البداية للمسرحية

يجرى تعليم الإغريقيات باسم اسكيلوس في كل المصادر والكتب العلمية. فإذا ما نظرنا إلى واقع العصر يظهر أن تفوّق المسرحية والدراما - آنذاك - يعود إلى تضمينها علاقات اجتماعية مناسبة، على اعتبار ما تحمله هذه التغييرات من وزن "درامي". أما في السياسة فقد قوى ثيموستوكليس Themistoklész من فضائل الديمقراطية، وزاد على هذه التقوية عهد بركليس Periklész. وهنا يظهر أن اسكيلوس لم يكن هو البداية للمسرحية، ولم يكن هو مكتشف النوع الدرامي أو نمط المسرحية. لكنه كان خلاصتها ومجملها Summerization.

٥ - تحول الكورس الإغريقي من الشكل الدائري المستدير إلى الشكل الرباعي

Quadratic

عندما تغيرت وظيفة الكورس، وأصبح الممثل هو الفاصل والواصل بينه وبين الجماهير، وقف أعضاء الكورس (١٢) عضوا ثم مؤخرا (١٥) عضوا على المسرح في شكل رباعي بعد أن كان دائريا قبل ذلك. ملحوظة هامة قد لا نعثر عليها فيما صدر من مؤلفات، لكنها تهم توثيق الإخراج على كل حال.

٦ - جدل حول نشأة الكوميديا الإغريقية

أعاد أرسطوطاليس الصورة إلى الأصل القديم المتطابق عندما قال بنشأة الكوميديا في صقلية عندما كتب تحريرا "لأن الشاعر أبيكارموس Epikharmosz عاش هناك سابقا، مثل خيونوديس Khionidész وماجنيس Magnész (وهما من أثينا). لقد أعدا أبيكارموس وفورميس لأول مرة حكاية شعرية. لذلك يرى أرسطوطاليس أن الكوميديا تنتمي في أصلها إلى صقلية. وفورميس الذي ذكره أرسطوطاليس تنتمي مؤلفاته إلى بارودية الخرافة الملفقة، وهو أول من دهن كواليس المسرح في العصر القديم.

٧ - أرسطوفانيس ليس الأول فى كوميديات الزخم السياسى

فى الطور الثالث الذى يُمثل الاختلاف بين الدوريين وتطور أتيكا، سبق أكفانتيديس Akphantidész الذى كتب قبل أرسطوفانيس. كما كان هناك ماجنيس الذى حقق نجاحاته بملء الكوميديا بالزخم السياسى - الاجتماعى حوالى عام ٤٥٠ ق.م حيث تجمع أعماله طيور، ضفادع، ناموس، آخذاً عن عصور الحيوان وتقاليدها. كما كان هناك كراتينوس (Kratinosz حوالى ٤٠٠ ق.م) الذى كان يهجو بركليس وعصره على الملأ (فى كوميديته نساء ثراك)، (تُفهاء المزاح) . Chaff

أضف إلى ما تقدم من كُتاب الكوميديا أيوبوليس Eupolisz الذى عالج مشكلات المدينة ما بين ٤٢٠، ٤١١ ق.م (ومسرحيته العبيد أكبر دليل). معظم هؤلاء قد سبقوا أرسطوفانيس فى الهجاء المسرحى الكوميدى.

٨ - أرسطوطاليس وخطأ حساباته

عندما كتب أرسطوطاليس مؤلفه (فن الشعر) أجاب على سؤال وضعه هو لنفسه "هل يا ترى اكتمل تكوّن التراجيديا أم لم يكتمل؟ سواء من ناحية كتابة المسرحية أو من ناحية العرض المسرحى. يُثبت سيكاي چيرچ أن العقود الماضية - آنذاك قد شهدت تطور التراجيديا الإغريقية، لكن لعل أرسطوطاليس كان

يُحس بأن دورة التطور لم تكتمل بعد . وفيما يختص بالعبارة الأخيرة (عدم اكتمال دورة التقدم) فلنا أن نقرر أنه أخطأ في الحسابات.

فهو المولود عام ٢٨٤ ق م لم يعيش عصر الثلاثة التراجيدين الكبار (أسكيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس) بل ولا حتى عصر أرسطوفانيس. وهو إذن لم يشاهد الأعمال الكبرى أو على الأغلب أنه شاهد إعادة تمثيلها، إذ كان قد صدر قرار شعبي يقضى بعرض مسرحية لاسكيلوس من التراجيديات في كل عيد وطني. لقد أكمل زملاء العصر الدراميون فن كتابة الدراما وفن المسرح ما في ذلك شك (أحد أقارب اسكيلوس كتب ثمانى تراجيديات، وأربعة آخرون من أقارب سوفوكليس، وأثنان من أقارب يوريبيديس. بل لقد كانت هناك "مدارس" تُعلم مناهج فن كتابة الدراما علميا. كل هذه الإشعاعات تُمثل اكتمال تكوّن التراجيديا.

٩ - مصطلح "رجل المسرح"

يشير العديد من مراجع القرن العشرين إلى أن مصطلح "رجل المسرح" هو من ميلاد المخرجين الفرنسيين ما بين القرنين ١٩، ٢٠ ميلادي (Homme de Theatre) خاصة في عصر چاك كوبو. Jacques Copeau لكن البيانات والمعلومات المتأخرة تقول بأن تيتوس ماكيوس بلاوتوس Titus Maccius Plautus. المولود في أمبريا Umbria (٢٥٠ - ١٨٤ ق م) كان أول من أطلق عليه

المصطلح لعمله في أكثر من مهنة مسرحية داخل العرض المسرحي. قدّم نموذجاً جديداً للمسرحية وتعهده حتى النهاية، وقام بالإعداد المسرحي للنصوص، وصنّف التراكيب الدرامية، واشتغل بأزياء الشخصيات في المسرحيات التي جرى تمثيلها في روما. إضافة إلى ما أبدعه - بلاوتوس - من الفناء الفردي، والثنائي، والثلاثي بمصاحبة آلة الفلوت الموسيقية.

١٠ - أصل التراجيكوميديا

يشير سيكاي جيرج قائلاً "من الأجدد الانتباه إلى نُظم الدراماتورجيا وقانونها المتعلقين بالطبقة في المجتمع. كانت هناك مقدمات للخلط بين النوعين الأصليين التراجيديا والكوميديا".

للدرامي دينولوكوس Deinolokosz مسرحية بعنوان (كومودوتراجوديا) Kómódotragódia. ونفس العنوان - المصطلح استعمله شعراء آخرون لمسرحياتهم. لكن بلاوتوس كان هو أول من أطلق المصطلح في مدينة روما. إذن المصطلح قديم جداً ولا ينتمي إلى العصر الحديث.

١١ - النوعيات الخمس فى الميموس

بعد ميلاد النوع المسرحى (الميموس) كان طبيعيا أن يتغير شكلها وإطارها فى كل القارة الأوروبية. فقد أشار كثير من الباحثين أنها تحمل فى باطنها عوامل تجديد نفسها وخصائصها رغم مضى السنين والقرون. إذ نكتشف أن نوع الميموس الذى تواجد بآلاف المعانى ينبع من الأصل الميموس الإيطالى، وأن هناك خمسة أساسيات رئيسية فى ماضيه تكشفها دراسة الرموز، وأن هذا الأصل الإيطالى اعتمد على دعائمين أساسيتين أخرتين فى العصر الهيلينستى هما "الارتجال"، "الإرث". أما الأنواع الخمسة للميموس فهى:

١ - ممثلو الميموس الإغريقى فى روما (إغريقية سنكا، لودش) حتى القرن الثانى ق.م.

٢ - الميموس باللغة اللاتينية. حوالى عام (٧٠) ق.م.

٣ - الميموس المحرره كتابةً سواء بالإغريقية أو اللاتينية. بين القرن الأول ق.م، والقرن الثانى الميلادى.

٤ - الميموس التى احتلت مكان أنواع مسرحية أخرى كانت قد اضمحلت فى طريق النسيان. بين القرنين الأول والسابع الميلاديين.

٥ - الميموس باللغة الإغريقية - البيزنطية المتأخرة بين القرنين الثالث والثانى عشر الميلاديين.

١٢ - المسرح داخل المسرح

كُنَّا نعرف الإيطالي لويجي بيرانديللو Luigi Pirandello (١٨٦٧/٦/٢٨ - ١٩٣٦/١٢/١٠ م) كما نحفظ له مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف). Sei Personaggi In Cerca D'Autore التي كتبها عام ١٩٢١م نثرا في ثلاثة فصول، خاصة وأنها ترتبط ارتباطا وثيقا بمصطلح "المسرح داخل المسرح".

وحتى نعود إلى العلمية والبحث العلمي. فإن سيكاي جيرج يكشف في مؤلفه - رسالته العلمية، أن مصطلح المسرح داخل المسرح يعود إلى القديم القديم - وليس إلى القرن العشرين عند بيرانديللو. فالدرامي الهندي بهافابھوتي Bhavabhuti الذي كان أحد أعلام الأدب السنسكريتي ومحرر العديد من الدرامات السنسكريتية يضع درامته الأخيرة بعنوان (قصة راما الأخيرة) Rama Kés'óbbi Története في صورة المسرح داخل المسرح. ومتى ؟ بين القرنين السابع والثامن ميلادي.

١٣ - فاوست قبل جوته

يرتبط اسم مسرحية (فاوست) في تاريخ المسرح العالمي بالدرامي الألماني يوهان فولفجانج جوته Johann Wolfgang Goethe (١٧٤٩/٨/٢٨ - ١٨٣٢/٣/٢٢ م) فاوست الذي باع نفسه للشيطان. لكن إذا ما عُدنا إلى القرن

الثالث عشر الميلادي وتحديداً إلى الفترة ما بين عامي ١٢٥٠، ١٢٨٠ ميلادية، فإننا سنعثر على الكاتب الدرامي روتيبوف Rutebeuf الذي كتب درامته (تيوفيل) Theophil، وهي أعجوبة إعجازية Miraculous يُوقَّع فيها الشيطان عقداً مع شخصية مسرحية تباع نفسها له. كانت المسرحية ضمن مسرحيات الخوارق لأنها تعرض خوارق القديسين.

١٤ - جماعة الأخوة الفرنسية Confreri De La Passion

أُغلق مسرح هذه الفرقة الفرنسية مرتين. واضطرت معه الفرقة إلى الانتقال إلى مكان آخر لمتابعة عروضها. لكن المصادر الأجنبية والعربية لا تذكر إلا انتقال الفرقة إلى مسرح هوتيل دي بورجونى

لذا لزم التنويه إلى أن فرقة جماعة الأخوة الفرنسية أمام موجة الإلغاء للعروض والتي حدثت بين عامي ١٣٩٥، ١٣٩٨ ميلادية، انتقلت فرقة جماعة

Confréri De La Passion إلى هوتيل دولاترينتي Hotel De La Trinté

١٥- نسخة الإخراج الأولى ليست من صنع ما يينجن.

تعلمنا جميعاً في الداخل والخارج أن الدوق الألماني جورج الثاني II. George دوق مقاطعة ما يينجن هو أول مؤجد لنسخة الإخراج المسرحي التي تُسجل في

التدريبات المسرحية كل حركة الممثلين إن لم تكن انفعالاتهم أيضا، التزاما بالتكوين الفنى العلمى الذى أشاعه الدوق صاحب الفرقة المسرحية الألمانية. ومع ذلك فتشير المعلومات والبيانات الحديثة إلى أن الفرنسيين فى بدايات عصر النهضة الأوروبى هم أول من ابتدع نسخة الإخراج عام ١٥٠١ ميلادية فى مسرح بمدينة مونز Mons . بل إن هذه النسخة الأولى قد سجلت التقدم التنظيمى للعمل الفنى، والأزياء، ونظام الأسلبة فى فن الأداء التمثيلى. كما تشير النسخة إلى أن منظمو هذه العروض قد اشتركوا بالتمثيل أيضا.

١٦ - المسارح الصغيرة والمسرح المقروء.

هى موضة بدايات السنوات الأولى من القرن الماضى العشرين. تعود فكرة وفلسفة المسارح الصغيرة إلى النمساوى ماكس راينهاردت Max Reinhardt (31/10/1943 - 9/9/1873 م) لإنشاء Kammerspiele عام ١٩٠٥ ميلادية بادئا بمسرح Neues ثم بمسرح Kleines Theater بهدف خلق علاقة بين الممثل والمتفرج. عام ١٩٠٦ تنتشر الفكرة فى استوكهلم Stockholm فى مسرح الألفة Intima Teatern .

لكن البحوث والاستكشافات الحديثة تُشير إلى منظمات المسرح التى تكونت فى ألمانيا تحت اسم Rederijker لتعمل هذه المنظمات بحوثا نظرية Rethoric تتعلق بالفكر المسرحى السائد آنذاك. شهد القرنان الرابع عشر والخامس عشر

فى كل المدن الألمانية فهُمًا دقيقًا للفلسفة النظرية للمسرحيات المقروءة (التي تُقرأ بدل تمثيلها Closet Drama . فى عام ١٤٠٠ ميلادية شيد شخص اسمه (فيديرن) Vidieren مسرحًا صغيرًا Kamera كان أول مسرح من هذا النوع.

١٧ - ميلاد المسرح المدرسى

يشير سيكاي جيرج إلى أن كونرارد سيلتس Konrad Celtis الملقب أيضا Conrad Pickel (١٤٥٩ - ١٥٠٨م) هو واحد من أكبر الشخصيات الإنسانية الألمانية التى وضعت اللبنات الأولى لدراما عصر النهضة. يحاضر فى جامعة (إنجولستد) Ingolstadt محاضرة هامة بعنوان (لماذا تحتاج الجامعة فى مناهجها إلى تعليم كتابة الدراما وبناء العرض المسرحى؟). أفرزت جهوده الجامعية المسرحية عن مسرحيات المسرح المدرسى والمسرح الجامعى. إذن بدايات المسرح المدرسى جاءت مع بدايات عصر النهضة الأوروبية.. وهو ما يمثل علاقة تضافرية بين النهضة والمسرح المدرسى منذ عام ١٤٩٧ ميلادية. بدأ أستاذنا ومعلمنا المرحوم بإذن الله زكى طليمات أسس المسرح المدرسى المصرى عام ١٩٣٧م بعد عودته من بعثته فى فرنسا.

١٨ - أول إعلان عام عن مصطلح "تراجيكوميديا"

لعل من المهم في الحياة المسرحية العالمية، الأخذ في الاعتبار أن أول إعلان مسرحي (للدعاية)، وأول مرة يطالع فيها الجمهور الأسباني ويقرأ مصطلح "تراجيكوميديا" هو الإعلان الذي صدر دعاية لعرض (سليستينا) Celestina Tragicomedia de Calisto Melibea) للدرامي الأسباني يوان دل أنكينا Juan Del Ancina (١٤٨٠ - ١٥٣٠م). جاء في الإعلان عن المسرحية في مدينة سالامانسا أن المسرحية تتكون من (٢٤) فصلا. لكن الظاهر أن المؤلف - والذي أجمعت البحوث الحديثة على أنه فرناندو دو روياس Fernando De Rojas كاتب النص أراد إدخال دياالوجات قصصية على الدراما.

١٩ - تاريخ اكتشاف الموسيقى الدرامية

مكان الاكتشاف هو إيطاليا، والزمان هو عصر النهضة الأوروبي، وبدايات اهتمام المسرح الأوروبي بالثقافة المسرحية. كوميديات أروديتا Commedia Erudita الراقية تؤسس لنظرية المسرح والدراماتورجيا نظاما مستقبليا لقرون قادمة. وفي محاولة لتلخيص العصور القديمة Antiquities تُكتشف (الموسيقى الدرامية) في صورة، ومن رحم (الدراما الموسيقية)، وتُكتشف معها العادات الشعبية وكرنفالات "الثقافة الضحاكة المرحّة" تفاؤليات العصر الجديد، والتي أثمرت شخصية (المهرج) Clown، والكوميديا الشعبية في الأحياء والمدن للترويح

عن الطبقات الدنيا فى المجتمع الإيطالى بشكل ساق أخيرا إلى الكوميديا دى لارتى على يد مكتشفها ميهائيل باختين* Commedia Dell'arte.

أما ما يُكتب عن الدراما الموسيقية وفاجنر، فلعل الحقائق السابقة لا تعتبره مصدرا موثوقا به على الإطلاق. فالذى صنعه فاجنر فى هذا الشأن هو أنه أتمم وأكمل العلاقة بين الموسيقى والفكرة فى الدراما لخدمة مثالية النص المسرحى الذى واكب الموسيقى أيضا. ولا أكثر من ذلك.

٢٠ - المكتشفون الغائبون لعلم المنظور Perspective

تحديدا منذ عام ١٥٠٨ ميلادية ويعمل الإيطالى بالآجرينو دا أودين Pellegrino Da Udine على إنشاء خشبة مسرح على قاعدة علم المنظور.

(ظهرت على الخشبة - تبعا لعلم المنظور البيوت بأعدادها الكثيرة، والمعابد والكنائس، والأبراج والحدائق) فى عرض (لادا) Lada تأليف لودوفيكو أريوستو Lodovico Ariosto (١٤٧٤ - ١٥٣٣م). يعود الفضل فى اكتشاف علم المنظور والاستعانة به فى المسرح وخشبة المسرح إلى عدة عباقر من الفنانين الإيطاليين فى عصر النهضة، وإلى تلاميذهم من بعدهم.

- تعلم جيرولامو جنجا، بالدسار بيروزي على يد الأستاذ برامانتية

Girolamo Genga, Baldassare Peruzzi, Barmanté.

* Mihail Bahtyin

وتعلم باللاجرينو دا أوين على يد جيوفانى باليني. Giovanni Bellini.

بعد هذا الجيل الرائد يظهر سبستيانو سرليو Sebastiano Serlio
(١٤٧٥ - ١٥٥٤م) من تلاميذ بيروزي. لماذا لا نعثر على أسماء رواد علم المنظور
فى المؤلفات؟

٢١ - ارتفاع ستار المقدمة من الجانبين إلى الاعلا

تشير بعض الكتب الرصينة إلى هذا الستار الذى يرتفع من الجانبين إلى
أعلا عند بداية العرض المسرحى. والغريب أن كُتبا عديدة لا تتطرق إلى هذا
الموضوع! وحتى الكتاب المجرى بعنوان "قاموس المسرح الصغير" Színházi
Kislexikon يقع فى الخطأ حين يذكر أن ريتشارد فاغنر هو أول من استعمل
هذا النوع من الستار فى مسرح بيرويت Bayreuth كما ذكر فاغنر نفسه.

لكن اكتشافات سيكاي جيرج تتخطى كتابا صدر فى بلده باللغة المجرية
لإعلان حقيقة تاريخية هامة تتعلق بهذا الستار، لتُصحح تاريخا وحادثة مغلوبة.
إذ ثبت أن المسرح الإيطالى قد استعمل هذا الستار فى البدايات الأولى لسنوات
عصر النهضة الأوروى. بل - وبحسب القصة القديمة - التى تقول بأن رائحة
عطر مشابهة سرت بين الجماهير المسرحية آنذاك. والمعلومات مستقاة من
شاهد عيان*

هذه المعلومة الهامة تؤكدتها ثلاثة مراجع علمية لكتب الباحثين

1- Kindermann 2 - Herric 3 - Nagler.

٢٢- ظهور كوميديا المادريجال .

يعود ظهور هذه الكوميديا إلى دراما (الضحية) تأليف أجوستينو دو باشارى Agostino De Beccari والذي أطلق عليه (رعاة الفلوت) Favola Pastorale عام ١٥٥٤ ميلادية. إنجاز موسيقى كتبه ألفونزو ديلا فيولا Alfonso Della Viola الذي ألف الموسيقى على أسلوب المادريجال Madrigal. وبلا أية مصاحبة موسيقية دخلت المونودية Monody بما ولد وأشاع تأثيرا دينيا ريسيتاليا. Recital.

من هذه الواقعة - الموسيقية - يبدأ نموذج جديد للمسرحية (كوميديا المادريجال) Madrigal Comedia لكن ليس بصوت واحد بل بكورس غنائى جامع.

ألسنا - كمسرحيين - فى حاجة إلى التعرف على ما أتى به عصر النهضة من آلاف أنواع المسرحيات؟

٢٣ - إضافات ثرية للكوميديا دي لارتى

يشير الكتاب المصرى (اتجاهات المسرح المعاصر) إلى الكوميديا المرتجلة فى اختصار إلى شخصيات الكوميديا دي لارتى، ذاكرا أسماء أرليكنو (والاسم الصحيح أرلكينو) Arlechino، كولومبين، بنطلون (بنتالون)، كابيتانو، بدرولينو، زانى.

ويبذل سيكاي جيرج جهداً مُطولاً في التعريف بهذا النوع من الكوميديا الإيطالية، ويصل في اكتشافاته العلمية إلى الآتي:

١ - لا بد من الإشارة في البداية إلى أن "الكوميديا دي لارتى" بدلالاتها وعلاماتها التامة قد بدأت المسارح الأوروبية في استعمالها في القرن الثامن عشر الميلادي.

٢ - حتى ذلك التاريخ كانت هناك أنواع أخرى من الكوميديا تُسيطر:

أ - مسرحية النموذج الإيطالي All' Italiana.

ب - كما تحدث المؤرخون الأوروبيون عن "المشاهد الكوميديّة" Rievazione Comica التي استهدفت التسلية والترويح.

ج - كما كانت هناك كوميديات سوجييتي "Loggetti Comici".

د - بعدها جاءت الكوميديا المرتجلة Commedia All'Improvvisos.

هـ - أُطلق على الفرق المسرحية اسم Compagnia .

و - ترك القرن السادس عشر ثلاثة اسكتشات تصميمية هي: ١ - ١٥٦٨ - ١٥٦٩ - ١٥٧٠ ماسيمو ترويانو Massimo Trojano عن عروض الهواة عام ١٥٦٨ ميلادية التي حملت مصطلح انتقادات المساء Este Gy'útemény - ١٥٦٨ - ١٥٦٩ ميلاديتين في مكتبة بارما Parma تتحدثان عن الأزياء والسلوك وتفسير التسميات والأقنعة. لقد أطلقوا مصطلح (Tipi Fissi النماذج الارتجالية).

٣ - يكتب سيكاي جيرج عن شخصيات مثلت في الكوميديا دي لارتي لم نسمع عنها في مؤلفات سابقة. Magnifico التاجر الثرى من فينيسيا. فرانسيسكينا Franceschina التى يتغير اسمها ويتبدل عبر العصور. Coviello التى حلت محل شخصية مدعى الطب دوتورى Dottore. ثم شخصية بوراتيني Burattini، شخصية بولسينيلا Pulcinella، سيسيروسا Cicirrusa، مازا تينو Mazzatino، شخصية أندريا Andrea التى نسمع عنها فى باريس عام ١٥٣٠ ميلادية. كما يجرى الحديث فى مانتوا عن شخصية باسم ألبرتو جاناسا Alberto Gannasa، وشخصية أنطون ماريا Anton Maria. وأمام كل هذه الشخصيات التى كان لها عمل وأدوار فى الكوميديا دي لارتي أتساءل: لماذا اختفت هذه الشخصيات من الكتب المسرحية المؤلفة أو المترجمة المؤلفة؟ لعله تدنى مستوى البحث العلمى وضعف التنقيب السليم عن الحقائق والوقائع.

٢٤ - إدخال التراجيديا على الكوميديا دي لارتي

أحيانا ما كانت الشخصية فى الكوميديا دي لارتي تسير على هواها لتلقى بعبارات خارجة تتعلق بموضوعات حساسة أو خطيرة ونتيجة لما تقدم فقد تكون السيناريو الأدبى للعروض، وازدادت موضوعات الرعاية. بل وانتهى الأمر إلى إدخال موضوعات جادة تراجيدية فى بعض الأحيان فى صلب نماذج وشخصيات الكوميديا دي لارتي ليترك مذاق الطفل على العروض.

* أرسلت الحكومة الإيطالية عام ١٥٨٢ ميلادية فرقة مسرحية بأكملها إلى الأسر، الذى كان يعنى عمل الفرقة بالتجديف على سفينة شراعية كبيرة لخطأ بعض أعضائها فى تأدية الدور.

٢٥ - البخيل السلافى قبل بخيل موليير

لم يعرف جان بابتست بوكلين موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣م) Jean Baptiste Poquelin Moliere وهو يحرر درامته البخيل L'avare عام ١٦٦٨ ميلادية أن السلافى من دوبروفنيك Marton Drzi'c (١٥٠٥ م - ١٥٦٧م) قد سبقه إلى مسرحية كتبها وتحمل نفس اسم البخيل أو أركولين Arkulin.

٢٦ - من الكوميديا دى لارتى إلى السيد وبيرانيس

عام ١٦٨٨ ميلادية يتوفى والد الشخصيتين النسائيتين فى الكوميديا ديلارتى (كولومبينا، إيزابيلا) ويقوم بدوره أركينو الممثل إيفارست جيراردى Evariste Gherardi. ولسفر الفرق الإيطالية إلى فرنسا مرارا أقحمت بعض الكلمات والعبارات باللغة الفرنسية على العروض. ثم تطورت إلى مشاهد قصيرة بالفرنسية، تقريبًا من الجماهير الفرنسية.

والتطور، هو أن كُتاب الدراما الفرنسيين (جان فرانسوا رجنار، شارل دوفرينى، نولانت دو فاتوفيل , Charles Dufresny , Jean-Francois Regnardo , Nolant De Fatouville يبدؤون فى الكتابة فى هذا النوع المسرحى. مجموعة سيناريوهات وباروديات، صُممت على أساسها مؤخرا درامات فرنسية مثل السيد، بيرانيس.

٢٧ - التجريب فى التقنيات المسرحية

حركة تجارب التقنيات المسرحية قديمة. فهى تسبق تقنيات المخرج المسرحى الإنجليزى من أصل أمريكى تشارلس مارويتز Charles Marowitz فى محاولاته التقنية (تمثيل بروفة مسرحية، تقنية التعامل مع الصوت، التجريب على القطع والانقطاع، الفن التلصيقى فى هملت) * . قام المسرح الإنجليزى فى القرن (١٨) ميلادى بسبق التجريب التقنى على يد التشكيلى Philip James De Louthembourg.

مصمم المناظر فى مسرح درورى لين Drury Lane. فبدءًا من عام ١٧٧١ ميلادية وتغمر حياة خشبة المسرح علامات الطبيعية الفطرية تحمل تأثيرات ضوئية بُنيت على أفكار التجريب، والتي كانت النواة الأولى لتطور التقنية فى المسرح الإنجليزى.

* أ.د. كمال الدين عيد: مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى، ج١، ج٢، من ص ٧٠٤ إلى

المحور الثالث

الاكتشافات الجديدة

فى ظنى أن الجديد فى هذا المحور هو نتائج البحث العلمى فى رسالة. أ.د. سيكاي چيرج . إذ أن لكل نتيجة خصائصها التى تُقدم أو تعرض جديدا فى طريق وتاريخ المسرح والمسرحية.

١ - يتحدد الظهور الأول للممثل - للتمثيل فى أثينا فى القرن السادس ق م حيث يضعه مارمور باريوم Marmor Parium.

٢- يذهب ديو سكوريديس Dioszkoridész فى الأبيجرام إلى تسمية إحدى مسرحيات أرسطوفانيس - الزنابير، باختراع النوع الدرامى، أما البيانات التى وردت متأخرة بعد ذلك والتى تبعت حول الألف سنة قبل الميلاد، فإنه يوردها فى (معجم سودا) Szuda. وقد يكون ما جاء به السويسرى إدوارد تيبك Edouard Tieche صحيحا من أن علوم الأدب السكندرى فى مصر قد نحتت الحياة الريفية الموحية بجو من الرضا والطمأنينة فى الشخصية المسرحية. ويبدو لى أنه صحيح إذ أشار أ.د. أبو الحسن سلام (قسم المسرح بجامعة الإسكندرية) إلى بطليموس وريادته فى إنعاش مسرح الإسكندرية فى إحدى محاضراته بمكتبة الإسكندرية فى العام الماضى، وكنت أحد الحاضرين فيها.

٣ - فى التغيرات التى طرأت على الدراما وصورة العصر "الكلاسيكى" بدأ إن المسرحية كانت لا تزال مرتبطة بالديونيزوسية فى سعى دائم لتثبيت أمجادها واستمراره. هذا بينما تغير موقف مقدمى العروض. بداية كان الشاعر الدرامى يقوم بالتمثيل أو التقديم عند الجيل الثانى فى أجاثون Agathon . لكن الممثل الآن بدأ ينتقل إلى انتباه فى خصوصية مهنة التمثيل. وتشير الوثائق التاريخية إلى أن قانون الحكومة الاتحادية (٣٣٥ ق م) سمح بتكوين "اتحاد الفنانين الديونيزوسيين".

أما فيما يختص بتغيرات الدراما فلم يكن أرسطوطاليس شاهدا أميناً عليها. إنه يقبلها، بل هو يمدح خطوات التغيير، لكنه فى بعض الأوقات يدين للطاعة التى أتت بها التراجيديات للجماهير. وهنا لا بد لنا من الانتباه أنه لا يذكر المدينة المدعوة بتقواها وورعها كمواطنين مخلصين، لكنه يتعرض فى أحكامه لذوق الجماهير.

٤ - يكشف سيكاي چيرج عن ملاحظتين هامتين:

الأولى، ما بين القرنين الرابع والثالث ق م، مُقرر أن النجاح الحقيقى للعصر لم يُحققه ميناندروس Menandrosz، رغم إخراجة للعديد من المسرحيات التى وصلت إلى أكثر من مائة عرض مسرحى. فتاريخ الأدب يكشف عن (٦٤) أربعة وستين كوميديا جديدة حفظت تأثير كتاب دراميين آخرين (فيلمون، ديفيلوس وغيرهما Philémon, Diphilosz .

الملاحظة الثانية، هو إطلاق مصطلح "الكوميديا الوسطى" على مسرحيات تلك الفترة، فقد كانت أشد احتجاجا واشتعالا، تحمل لغة فجّة غير مصقولة فنيا Raw - Language فاقت مسرحيات ميناندروس نفسه. وهو ما أشعل حب جماهير الطبقة الوسطى ومجتمع العبيد الإغريق. خاصة وأن المكان الرئيسى لتمثيل الكوميديا الوسطى هو الشارع.

٥ - يصل سيكاي جيرج فى دراسته العلمية هذه، إلى أن أرسطوطاليس لم يفهم معنى وفلسفة "الحل المزدوج"، لأن بعض فقرات منهج اتحاد الفنانين الديونيزوسيين قد ضمنّت دراماتورجيا تُبيح للشرير والفساد الهروب من العقاب.

لقد وقف أرسطوطاليس فى مواجهة "حق المصير"، بل ونراه يقرر "أن ما ينشأ عن أحاسيس النظارة المشاهدين من ضعف إنما يُرى ويتعلق بفقرات قوانين الدراماتورجيا التى أصدرها رجال الطبقة العليا. لعلها كانت أول انتقادات فى تاريخ المسرحية تهاجم أذواق الجماهير.

٦ - من بين الامبراطوريات الثلاث حوالى ٣٠٠ ق م (إمبراطورية بطليموس Ptolemaiosz مصر - الإسكندرية)، إمبراطورية آسيا الصغرى، النواة الأولى

الحارسه للملكية الإغريقية. تبرز الإمبراطورية الأولى (بطليموس) التى تتتهج حركة توفيق بين الذوق والحياة الفنية لإعداد وتجهيز تنظيم يتحصن بالعلمية والفنية يعلو على القبيلة والجماعة وينظمها. أنشأ المصريون أنفسهم الطبقة الحاكمة إلى جانب الإغريق والمقدونيين. ثم كَوَّنوا (منظمة التمثيل) لنشر الفن فى الإمبراطوريات بنظام يقرب من نظام الصفقات. وكان لا بد من البدء فى بناء الدور المسرحية. هذا السبق المصرى يُعلنه الكتاب لأول مرة فى تاريخ المسرح العالمى.

٧ - يحلل سيكاي جيرج المعانى المتعددة لمصطلح أتيلانا Atellana ثم يصنفها على الوجه التالى، رغم اختلاف المعانى وتضارب المضامين.

- لفظة أتيلانا - فى لغة الأوسك - تُطلق على العاملين فى تصنيع الأقمعة المسرحية (مصطلح يلتصق بالشعبية).

- تُطلق اللفظة كذلك على نماذج شباب الطبقة الإليت Elite فى روما مَجِيدى اللغة اللاتينية.

- أُطلقت أيضا على الممثلين المحترفين فى العصر القيصرى فى روما.

- بعدها توسعَ المصطلح إلى استعماله فى مسرحيات الميموس.

٨ - تكوين أول أوركسترا موسيقى.

يشهد تاريخ آثار العصور القديمة أن الثقافة الإغريقية ذاتها قد سبقتها عصور مهّدت لها واحتوت على الحدث والرقص والبانتوميوس (أشار أرسطوطاليس إلى ذلك حين تحدث عن رقصات الأوثان). ولما كان هناك حجم لأُستهان به في إشراك الموسيقى، فقد تألف أوركسترا كبير ليصاحب الرقصات بالعزف على آلات موسيقية كانت القيثارات، التيبيات Tibia (المزمار القديم)، الصُفارات Whistles، الأورغن المائي Water - Organ، الطبول، أبواق التوبا Tuba، الأجراس، أبواق الكورنت Cornet، الفلوت، النفير Horn. كان أول مفكر لفكرة الأوركسترا هو بيلاديس Pylades.

٩- يكشف سيكاي جيرج ضمن نتائجه أن الباحثين المجرين (د. هونت فرانس، كاردوش تيبور) Dr. Hont Ferenc, Kardos Tibor لم تتسم دراساتهم بالدقة فيما يختص بجزئية (غياب المسرحية المجرية). فقد وصلا إلى وجود أشكال مسرحية Forms واستمراريتها ساعة الاحتلال التركي لدولة المجر. يصل الباحث سيكاي إلى أن أحدا لا يستطيع أن يزعم بوجود عناصر تياترالية مؤكدة في الممارسات الشعبية للشعب المجرى قبل القرن (١٦) ميلادي. ويُرجع ذلك إلى أن الشعب المجرى لم يتمتع بتصديق العقائد السحرية، وأن التقمص بالأقنعة كان أقل منه بكثير عند دول أخرى من نفس قارة أوروبا. والباحث بهذه النتيجة العلمية يعيد كتابة تاريخ المسرحية المجرية من جديد.

١٠ - يحدد الباحث عام ١٥٧٦ ميلادية فى لندن، وعام ١٥٨٣ ميلادية تاريخا لبدء العمل والمروض المسرحية يوميا فى هاتين العاصمتين وداخل المباني المسرحية.

١١ - يُفصل سيكاي جيرج الجهود الشكسبيرية فى الدراما (بما جعله إمام المسرحيين العالميين) فى الاقتباس الماضوى من نماذج مسرحيات سبقت عصره، والبرولوجات، الإيولوجات، وبناء الإنترلود، واستعمال المشاهد الصامتة Dumbshow، وشخصية المهرج، ومشاهد التكر، واحترام الدرامات الأخلاقية، ثم وصول شكسبير إلى مرحلة "التركيب فالتأليف" ويبتكر الباحث مصطلحا جديدا هو (الدراماتورجيا المتغايرة المفتوحة) Open Contrast Dramaturgy، مُحطلا إياها بأنها الدراماتورجيا التى يكشف التصميم والإنشاء فيها Construction عن التغاير، وعن وجوه اختلاف صارخة عند مقابلتها مع شيء آخر، وكذلك إبراز الاختلافات فى الأحداث The Actions Contrast With The Promises . (وهى الدراماتورجيا التى اختلف فى تفسير معانيها - وبشدة - عدد من العلماء الإنسانيين فى عصر النهضة، ولم يتفقوا على رأى مُوحد بشأنها).

١٢ - يحصر الباحث سيكاي چيرج أنواع كوميديا الأسباني لوب دو فيجا

Lope De Vega في:

- كوميديات السيف والعباءة. Comedia De Capa Y Espada.

- كوميديا الآلات - الماكينات. Comedias De Tramoyas.

- كوميديا المناظر Comedia De Apariencias أو كما تسمى باسم آخر

هو كوميديا لضجيج. Comedia De Ruido.

- كوميديا الخداع والتأمر. Comedia De Ingenio.

١٣- يكشف الباحث مرسوما للقيصرة الروسية باليزافيتا باتروفنا

Jelizaveta Petrovna صدر في ٢٠ سبتمبر ١٧٥٦ ميلادية - بعد موافقة

البرلمان الروسى - على تخصيص منزل جولوفكين Golovkin ليكون مقرا

للمسرح الاحترافى الروسى. كما يحدد الباحث عام ١٧٦٢ ميلادية موعدا لبداية

فن الأوبرا الروسية فى عصر القيصرة كاتالين (الكبرى) . Katalin (Nagy)

١٤- يصل الباحث إلى أن أول مسرحية تعليمية فى النصف الخارجى لأوروبا

(دول الشرق والبلقان ووسط أوروبا) قد ظهرت فى المجر عام ١٧٨٠ ميلادية

بمعنوان (الحاكم الفلاح) Rustikus Impernas في منطقة Csiksomlyón بقلم الأب المقدس Antal Reginálo وهو ما يُثبت سبق ظهور المسرحيات التعليمية على تعليميات بروتولت برخت الدرامية.

١٥ - بدءًا من عام ١٧٥٢ ميلادية تصل الكوميديا دي لارتى إلى عروض الأوبرا بوفّا Buff المرحّة الضاحكة. وفي عام ١٧٦٢ ميلادية يصدر مرسوم ملكي يُوحد الفرقة الإيطالية للمسرح في فرنسا مع الإنشاء الجديد لفرقة الأوبرا الكوميدية Opera Comique.

ويكتشف الباحث وجود صف طويل من الشخصيات في كوميديا دي لارتى يدخل إلى عتبات شخصيات موزارت (بريجيلا، أرلكينو، كوفيللو، بالنسينالا، زاني، باسكوارييلو, Zanni, Pul Cinella, Covillo, Arlecchino, Brighella, Pasquariello والتي تحولت في الأوبرات النمساوية إلى شخصيات ناردويا، بادريللو، فيجارو، لابوريللو . Nardoja, Pedrilló, Figaró, Leporelló لا تقف الكوميديا دي لارتى أو ظلال وبدائل شخصياتها عند الأوبرا بوفّا، بل تتماهى مختركة الأوبرا الجادة (سيريا) Seria أيضا، عند أدولف هاسا، جوزيف هايدن، جورج فريدريك هاندل Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn, George Friedrich Händel.

١٦- كان لمسارح وعروض الكباريت Cabaret بنقدها الشوكى الفضل فى ميلاد درامات كُتبت خصيصا ضد النازية واليهودية. (بيندريش هونزل Jindrich Honzl) بدءًا من عام ١٩٢٥ ميلادية يطور فى روسيا مسرح الكباريت الذى تخصص فى الفكر السياسى.

١٧ - شهد العصر الرومانى افتتاح أول معرض لصور المناظر والديكورات والأزياء فى التاريخ المسرحى حوالى عام ١٧٤ قبل الميلاد.

المحور الرابع

حول الآداب والتقاليد المسرحية

رأيتُ أن يكون هذا المحور الرابع - والأخير دروسا إرشادية توجيهية نستفيد فيه من التقاليد المسرحية العالمية والأعراف التى استقرت طويلا فى المسرح الأوروبى، حتى استتب لديها الأمر فى تسيير المؤسسة المسرحية فى ارتباط بالأخلاق والقيم التى حملها ولا يزال يحملها فن المسرح، ليضعها أمام ونُصب أعين الجماهير فى قارات العالم. لا فرق بين مسرح أوروبى وآخر أفريقى أو آسيوى فى هذه المعايير والأهداف. فهى فى المسرح واحدة هنا وهناك من ناحية الأسس النظرية لها. أما الفروقات فهى ما تأتى عادة فى الجوانب العملية والتطبيقية.

إن مسرحنا العربى والمصرى فى حاجة إلى العودة إلى الأصول، وإلى تقاليد الالتزام، والحرية، والشفافية التى سار عليها المسرح الأوروبى منذ انبثاق عصر النهضة الأوروبى. كما هو فى حاجة إلى معرفة أهداف كثيرة ومعانٍ متعددة لفلسفة العروض اليومية ودقة تجهيزاتها، وإلى المغزى من المسارح القومية لخدمة الأهداف الوطنية والقومية... وإلى أشياء هامة وكثيرة سيحاول هذا المحور الأخير التعرض لها لصالح المسرح المصرى أولا، والمسرح العربى ثانيا. لا ضير علينا من التعلّم - وفى تواضع العلماء - فمن العقل والواقع أن نقول إن المسرح المصرى الذى بدأ الاحتراف - وفى تواضع - فى الفرقة القومية المصرية (المسرح

القومى الآن) عام ١٩٣٥م قادر على استيعاب ما تركه المسرح الأوروبى منذ القرن الخامس عشر الميلادى. فقط ليكن التواضع وطلب العلم المسرحى والحرص على جماهير المسرح هو الهدف الأسمى والأوحد فى حياتنا المسرحية. الله ولى التوفيق.

١ - فى مسرح الديمقراطية الاثنينة بين القرنين السادس والخامس قبل الميلاد

برغم شهرته الدرامية فى العصر الإغريقى، وانتصاره عام ٥١١ ق.م على خويريلوس Khoirilosz فى المباريات الشعرية الدرامية السنوية. ورغم إنجازاته المسرحية (خفف من حدة الصوت التراجيدى، وكان حجر الانطلاق للمسرحية الساتيرية) لكنه عندما تناول إعداد أعمال زملاء عصره مُبدلاً من الأصل الدرامى، غرّمته المحكمة بدفع (١٠٠٠) دراخما لتمديه على الإبداع الدرامى للآخرين .. إنه الدرامى فرينيكوس Phrunikosz.

أين المسرح المعاصر اليوم من السرقات والتحويلات الأدبية والمسرحية والرؤية الاخراجية والتي لا تطولها أية قوانين؟ لقد ذهبت أخلاقيات المسرح إلى بعيد .

٢ - تصفيق التحية الفارغ

إحدى عادات المسرح الخاص والمسرح الأهلئ، التئ انتقلت للأسف إلى المسارح الحكومية بحكم العدوى وغفلة الجماهير.

حادثة يعيدها إلى أذهاننا سيكاي جيرج فى رسالته. إذ يُشير إلى ماركوريوس - فى العصر الإغريقى - Mercurius حين تحدث عن طريقة العرض المسرحى الإغريقى فى برولوج أمفترو Amphitruo ومتطلباته من جو هادئ Silent، وانتباه لصفوف مقاعد الجماهير. ثم - وهو الأهم - اعتراض على التصفيق وتحيات المجاملة. إن المسارح الأوروبية لا تزال تحفظ توجيهات ماركوريوس وكذا اعتراضاته على تصفيق مزيف وسط التمثيل الإغريقى القديم. فإذا ما ذكرنا التحيات والتبريكات والصياحات، والموسيقى التى يضعها مخرجون بالسليقة مع دخول البطل أو البطلة لأول مرة إلى المسرح. أدركنا أنّ هذه العبثيات من تقاليع المسارح الفاسدة، التى لا تقيم وزنا للجو الهادئ السامح للاستيعاب وتذوق متعة فن التمثيل.

يالىت مسارحنا العربية تتبع تقليدا إغريقيا قديما كان يُلقيه منظم العرض المسرحى Karthagó فى كلمة مختصرة - قبل بداية العرض طبعا - يطلب فيه الهدوء والإنصات واحترام خشبة المسرح من الجماهير.

٣ - فلسفة الاشتراك المسرحي

تبلورت الفكرة - التى تسيطر عليها مسارح أوروبا حتى يومنا هذا - بأن يدفع مشترك المسرح ثمن عدة عروض مُقدما بما يضمن للمسرح تغذية إنتاجه والصرف عليه. كانت الفلسفة من الفكرة تهدف إلى رعاية حياة الفرق المسرحية فى القرن (١٦) ميلادى. حدث ذلك فى وقت كانت أعداد جماهير المسرح قليلة بما لا يُمكن من عرض المسرحية لفترات طويلة. كما كان من بين الأهداف هو بناء قاعدة جماهيرية تسعد بالمشاهدة المسرحية وتستمتع بها.. تعويد الناس على الذهاب للمسرحية وللمسرح فى جو يوم احتفالى. فالعادة تُولد الرغبة. أما الدعوات، والمهرجانات فهى لا تقيم مسرحا مستمرا لأنها تدور وسط مناسبات مؤقتة سرعان ما ينمحي أثرها.

٤ - مهنة التمثيل صنعة لا بد من تعلم أصولها

فى القرن (١٧) ميلادى يكتب الباحث المسرحى فرانسيسكوس لاند Franciscus Land (أطروحته حول تقنيات فنون التمثيل) Dissertatio DE Actione Scenica تُحدد نتائجها ومستخلصاتها "أن مهنة التمثيل صنعة لا بد من تعلم أصولها وقواعدها". وعلى هذه النتائج فإن العلاقة بين المسرح والجماهير تبدأ من (برنامج العرض) الذى يطلق عليه Periocha. كان البرنامج

يُكتب باللغة اللاتينية، وفي بعض حالات العروض الأخرى يُحرر بلغة أو لفتين إضافيتين إلى جانب اللاتينية. يُعرّف (البرنامج) بدياليكتيكية النص المسرحي ومعلومات عن التكوين المسرحي للممثلين والأزياء والمناظر، وتاريخيتها إن اقتضى الأمر ذلك. المهم أن يحمل البرنامج خلاصات وبراهين Arguments وعبارات تتصل بالمضمون الدرامي للمسرحية مثل: كيفية استعمال البرولوج المجازي Allegoric Prologue، التعريف بتتابع الأحداث بالتسخين والإحماء والتيارات الحثية Induction Heating، والتمهيد للخطاب الدرامي، والذي كان عادة ما يُوجّه قُرب انتهاء العرض في الأيلوج Epilogue. أما العرض نفسه فيعمل على تثبيت هذه الإشارات وتوكيد المعلومات الفنية والفكرية التي جاءت في (برنامج العرض).

والآن.. هل يمكن القول بأن العروض المسرحية العربية في معظمها لا تهتم بكل هذه المعلومات العلمية والتاريخية بإهمالها (برنامج العرض) فضلا عن خسارتها لفقدان الوثائق؟ أظن أنه يمكن قول ذلك وبصوت جهور زاعق.

٥ - استمرار تعليم الفنون

لا أحد يصل إلى النهاية في الفن. المسرحي يوهان فردريك شينمان أحد عباقرة الألمان Johann Friedrich Schönnemann. يضم عام ١٧٣٠ ميلادية إلى

فرقته المسرحية الخاصة كبار الممثلين الألمان كونراد آكوف، كونراد أكرمان
Konrad Ekhof, Konrad Ackermann والأول (آكوف) هو أب فن التمثيل
الألماني.

يؤسس شينمان داخل الفرقة أول أكاديمية علمية Akademia كأول مدرسة
علمية لفن التمثيل الألماني مؤسساً للقواعد الكلاسيكية في فن التمثيل ومُنظراً
للأساليب الفنية خاصة المتصلة منها بالتعليمية.

٦ - المسرح .. الحرية

عانى ويماني المسرح في العالم من كبت فكره ومحاولات وأد مبادراته
الإنسانية وطمس حرياته وحرّيات العاملين فيه. دراما (زواج الحلاق - الفيجارو)
لبومارشيه الدرامي الفرنسي.

يتحدث بارتولو Bartolo كاتب مذكرات بومارشيه فيذكر أن بومارشيه لم يكن
يُحب الخوض في الدراما. فقد سبق له كتابة تراجيديا بعنوان "همجي من أجل
العصر" لكن الحكومة الفرنسية اتهمته بافساد الأخلاق. إلا أن الصحافة اتهمت
- رداً على اتهامات الحكومة - الحكومة والصحافة بأنهما هما المسئولان عن
السخط الذي تضاد مع العصر في فرنسا. والسبب هو ضياع حرية الفكر
والتفكير، والقوانين الحكومية المُجحفة، والاهتياج الشديد المُعدى وكأنه التيار

الكهربائي، وصبرُ الديانات على المظالم، والتحصين الفاشل ضد الجدري ونقص مادة الكينين Quinine المادة التي يُعالج بها مرض الملاريا، وكذلك الدرامات.

ولنا أن نُقيم قيم الحريات. فبعد الثورة الفرنسية أصدرت الجمعية الوطنية الفرنسية في ١٢ يناير ١٧٩١ ميلادية قرارا ثوريا ينص على "أن لكل مدينة الحق في تشييد مسرح عام بها، وبأن لها الحرية كل الحرية في اختيار وعرض ما تراه من درامات أو مسرحيات".

وهنا نتبين قيمة الحرية في المؤسسة المسرحية.

٧ - منهج المسارح القومية

في القرن الثامن عشر الميلادي سعى المسرحيون في كل القارة الأوروبية إلى (موطنه المسرح). فالمسرح Forum، سوق عامة وساحة للمواطنين، نعم. والمسرح منبر، نعم. والمسرح اجتماع جماهيري عام يتميز بمناقشة عامة للقضايا العامة، نعم. والمسرح مكان يناقش فيه خبراء ودراميون وفنانون وفنيون القضايا العامة للمجتمعات، نعم. وأخيرا فهو المسرح الذي يحمل على رأسه كل قضايا المواطنين في كل مكان.

أمام هذه المهام العظام كان لا بد من انبثاق (مؤسسات ثقافية) كما أشار إلى ذلك الفيلسوف الفرنسي دنيس ديديرو عام ١٧٥٨ ميلادية... "القضاء على

النُظم الفاسدة Upset ومطاردة الانتهاكات والآثام والخطايا Transgression،
والسخرية من الضحكات الفارغة: على المسرحية أن تأخذ في اعتبارها نموذج
مسرح ييث وينشر الأخلاقيات الخاصة بشعبه".

يلخص وظيفة المسرح الدرامى الألمانى فردريك شيللر بكل صراحة ووضوح.
"يبدأ دور قرار المسرح وحكمه عندما تصل قرارات العالم إلى نهاياتها. عندما
يَعْمَى الذهب عيون خُدام الحقيقة والعدالة، وعندما يُعربد الذنب مرحاً صاخبا
Revel فى احتفال مخمور Carouse . أو عندما تسخر صحافة السلطات
الرسمية (الجازيت) Gazette سخريتها من حالات العجز الاجتماعى. وساعتها
يبقى المواطنون مكتوفى الأيدي من الخوف".

وأى مسرح غير المسرح القومى ببلده قادر على حمل هذه المهمة وتلك
التبعات؟

من صُلب هذه الصورة تخرج صرخات جوتهودل أفرام ليسنج فى كتاباته فى
آخر رسالة "يُنتج المسرح القومى إبداعاً للألمان عندما نكون ألمانىون، وحينما لم
نكن بعدُ شعباً".

مع أن "المسرح القومى" الألمانى أراد تحقيق هذه القومية على مستويين من
معنى اللفظة - القومية، لكن فى وحدة لا تتجزأ أو تنفرط: أولاً، لتكون القومية
للجميع وبلا فروق واسعة فاصلة بين طبقات المجتمع. وثانياً، التمسك والارتكان

إلى الأدب الدرامى القومى وحده، وليس الارتكاز أو الصبر على الأوبرا الإيطالية أو الكوميديا الفرنسية أو الأوروبية، خاصة الأجزاء الوسطى من القارة، للانتباه إلى أهمية اللغة القومية لكل شعب أوروبى، ودورها بل وتأثيرها فى الحياة المسرحية. على طريق هذه المبادرة التنويرية - القومية وصلت المسارح إلى اعتناق مصطلح (المسرح القومى)، وما كان حصيلة الثورة العقلية التنويرية.

كان طبيعيا بعد ذلك أن تتأثر الدرامات وكُتاب الدراما بهذا النهج القومى، وهو ما أدى إلى امتداد فكرة احتراف التمثيل.

إن فكرة المسرح القومى تطرح الإيمان بالوطن، والتباهى بخدمته، ومعالجة المشكلات الوطنية، وإفساح الطريق واسعا عريضا لتغذية الجماهير بوطنيات بلادها حُبًا فى الأرض وتضحية شريفة لا تقبل التراجع أو التراخى.

هل يقرأ مديرو المسارح القومية العرب فلسفة هذه المسارح التى يديرونها؟ ليتحركوا تجاه خدمة الوطن والجماهير؟ أو يقرؤا عينا إذا كان مسرحهم على مثل هذا المستوى المرغوب من القومية والوطنية.

وهل يكون هذا الكتاب القيمَ منهجا لازما لأجيال المسرح يدخل إلى قاعات الدرس والتعليم الأكاديمى، بعد أن شق المسرح التجريبي الطريق - بعد ترجماته السابقة النادرة - إلى لب الحياة التعليمية.

٨- المسرح الشامل بين البداية والنهاية

- مصطلح "المسرح الشامل" يعني دخول فنون مستقلة تتمتع بالحرية والاستقلال Independent مثل الديكور والرسم والنحت والتصوير الزيتي، وفنون غير مستقلة Dependent مثل الزخرفة إلى جانب الفنون المسرحية.

- تتجمّع إذن فنون الموسيقى، الرقص، الأغنيات، الكورس، الكورال، الأكروبات منذ القديم القديم، لكن بدون ذكر المصطلح المعروف عصريا الآن باسم "المسرح الشامل".

١ - منذ ٣٠,٠٠٠ (ثلاثون ألف سنة ق.م) حقق طقس الشعائر الدينية أغنان تُمثل اتساع الطوطم وانتشاره (الطوطمية Totemism) في نظام اجتماعي مبني على أساسي الانتماء الطوطمي لحث جماهير بدائية آنذاك وإقناعهم بالمعتقد الديني.

٢ - عام ١٠,٠٠٠ سنة ق.م قرعَ شامان Saman على طبلة، مُفنيا ومُعلقا عن مكان الحدث. صَنَجَبَ الطبلة إيماءات دوارية .

٣ - النواح، عام ٤٠٠٠ ق.م كان النواح غناءً في حياة شعب سُومَر. وقد تم العثور على هذه الأغنيات في القرن الثالث ق.م. إضافة إلى طقوس الزواج بالأغاني (زواج إينين Innin).

٤- جذور الرقص كواحدة من مفردات ما يُسمى مجازا بالمسرح الشامل عُرفت في وادي النيل وحضارته. وما بين أعوام ٤٠٠٠، ٣٠٠٠ ق.م في مراسم الدفن. رقص من الشبان، راقصات تحملن الكفن Coffin، أغنيات عُرفت باسم أغنيات الريح الأربع.

٥ - بميلاد المدن وتكوُّنها ظهرت رقصات في جزيرة كريت بين عامي ٣٠٠٠، ١١٠٠ ق.م مثل رقصة الغُرنوق Crane حسبما ورد في كتابات المؤرخ بلوتارخوس في اسبرطه اليونانية القديمة.

٦ - في تكوُّن الإغريقية أول بوادر الشمولية العامة للعناصر المصاحبة للمسرح (موسيقى في عيد الأم الكبيرة + رقص وحشي لرجال يمثلون الأرواح الشريرة + الرقص في أعياد دلفي، في الجزء الثاني من أورستية اسكيلوس يُلخص الشمولية قائلًا: غناء، ترتيلات، كورس غنائي، صورة غنائية راقصة. أضف إلى ما تقدم احتفالات موسم الحصاد وتجفيف العنب، أغنيات الديثرامب في التراجيديات الإغريقية وتداخلاتها مع الإيبيزود Episode، ثم تواجد كورس الساتير، كورس شعب أتيكا Attica في كوميديات أتيكا.

٧ - تتغير الشمولية في المسرح لتُصبح عرضاً لباروديا Parody رقصة

السلاح + خليط من أشعار ذات أوزان وتفعيلات مختلفة بمصاحبة موسيقي الفُلوت.

٨ - في القرن الثالث ق م عصر تيتوس ليفيوس، وتيتوس ماكيوس بلاوتوس

يظهر غناء فردي Solo بمصاحبة الموسيقي + ثنائي غنائي وثلاثي غنائي.

٩ - في آخر قرون الجمهورية الرومانية تأتي هجمة الموسيقي في المسرح.

الرقص يُصبح تقريجاً عن مشكلات الإنسان. تدخل رقصات الأوثام - جَمْع ريثم Rhythm والتي أشار إليها أرسطو سابقا، بآلات القيثارة، المزمار القديم، التُوبا، الصُفارات، السيمبال (الصنج)، الكورنت Cornet، النفير Horn.

١٠ - في القرن (٧) ميلادي تدخل أغاني العمل، أغاني البطولة، أغاني

النرويج القديمة، وبرز الشعر الغنائي في الشكل القوطي Gothic.

تطور الفنون بعد عصر النهضة الأوروبي

ذهب عصر النهضة إلى محاكاة الفن والآداب الكلاسيكية، عصرٌ يمثل عالماً

أصيلاً مُستقلاً مُكثف بذاته ومُحققاً مزيداً من الصدق بالقياس إلى عالم

العصور الوسطى المظلمة.

١ - تُعتبر أفكار جان چاك روسو J.J. Rousseau تعبيراً عن حقيقة العصر، وفي معارضة لكل ما دعي إليه فولتير. وقد اتضح أن عقلانية فولتير كانت أكثر تقدمية من لا عقلانية روسو. يأتي باخ Bach في الموسيقى الألمانية بفن الفوجة Fuge. والموسيقى تُكتب في القرن ١٨ ميلادي للمناسبات الاجتماعية والأعياد، وهي صبغة جديدة للشمولية تمثل نقطة ضعف. جاءت الأوبرا لتكون (الفن الشامل الأعم) ١٦٠٠ ميلادية ومن إيطاليا، ثم بعد ذلك من فرنسا Opera Cpmique كابتداع أوبرالي يختلف عن الأوبرات الإيطالية الجادة Seria سيريا والضحكة Buff بوهماً. في العصر الرومانتيكي تظهر الأوبريت Opretta على يد أوفنباخ Offenbach في القرن ١٩ ميلادي.

- مُستخلصات من التاريخ القديم

فكرة "المسرح الشامل" لا تعني أبداً جَمْعُ فنون إلى جانب فن المسرح، وفقط. وما هو بارز في فكرة المسرح الشامل المصرية. لماذا؟ لأن لكل فن أدواته ومعاييره وحدوده أيضاً. عندما جمع الإغريق فنوناً كثيرة مع المسرح، فإن هذه الفنون (أغاني أورفيو Orpheo على القيثارة في جبال اليونان + الكورس) كانت تقوم بمهمة دينية لأغنيات تُمجّد الآله ديونيزوس آله الخمر والكروم.

وحتى في العصور الوسطى، فإن الشمولية كانت ترتبط ارتباطاً عضوياً Organic بإعلاء شأن المسيحية والدعاية لها.

ثم في عصر النهضة جاءت الشمولية في عدة فنون، كما جاء المسرح مُعلِّياً من قيمة الفرد إنسان عصر النهضة وباحثاً عن حريته ووجوده وموجوداته. وقد عمل فنا الرقص والموسيقى للتعبير عن آلام الإنسان، وزمن الترفيه له. وهو ما عكس شمولية "إنسانية".

إذن ... المسرح الشامل بين هذه العصور التاريخية، وحتى عند ريتشارد هاجنر متأخراً في القرن ١٩ ميلادي كان يُناصر روح العصر الرومانتيكي، وهو ما حققه عملياً وما فشل فيه نظرياً. إذ لم تتجسّد فكرة هاجنر في ضم الشعر والموسيقى والرومانتيكية في دائرة واحدة أطلق عليها الدراما الفئائية.

- وفي العصر الحديث

المسرح الشامل.. أو (وحدة) الفنون على خشبة المسرح. هل آن الأوان لكي يتقرب هذا النوع من المسرح من طريق الانحدار، أو الانزواء من الحياة المسرحية العالمية والعربية؟

في منتصف الستينيات عرفنا أول عرض مسرحي قدّم الشكل الفني الذي يجمع - إلى جانب النسيج الدرامي - عدة أنواع أخرى من الفنون التعبيرية ما

بين سمعية وبصرية. ومنذ ذلك الحين ساد تعبير (المسرح الشامل) وعرفته الجماهير المصرية والعربية على السواء.

لكن من إحقاق القول أن نذكر أن هذا النوع من المسارح قد دخل المسارح الأوروبية قبلنا بعقد من الزمن، إذا ما أخذنا في الاعتبار البدايات الحقيقية الأولى لهذا المسرح. ومع أن تعبير (المسرح الشامل) من الوهلة الأولى يُشير إلى تجميع أو توحيد فنون متناقضة في التقييم مع بعضها البعض، إلا أنه في الوقت ذاته يقودنا إلى شكل تناقضي في العرض ذاته. هذه القضية الفلسفية في منطوق المسرح الشامل أفردت لها مجلة Theatre Dans Le Monde عددًا كاملاً من أعدادها لمناقشتها. واشترك في النقاش عدد كبير من الممثلين والمخرجين والنقاد وعلماء الجمال بوجهات نظر مختلفة. وسرعان ما ظهر أنه كلما تعدد وتكرر استعمال تعبير (المسرح الشامل)، تناقضات الأفكار. فكل شيء يمكن تخيله يصبح في ظاهره (مسرحاً شاملاً)، وفي النهاية يصعب تحديد الأمر أو وضع اليد على الهوية الواضحة. أثار المناقشون أن تعبير هذا المسرح (الشامل) الذي ظهر في الخمسينيات بأوروبا يمكن أن يضم في جعبته الكلاسيكيات اليونانية القديمة (بكورسها وموسيقاها وأقنعتها). كما أن أوبرات الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner وحتى أعمال إرفين بيسكاتور E. Piscator الألماني هو الآخر بما تضمنه من متنوعات مستعارة من الفنون التعبيرية يُطلق عليها تعبير (الشمولية). فما بالك إذا أضفنا إلى ما وصلت إليه أعمال تتضح فيها هذه الشمولية إلى حد بعيد مثل أوبرات الألماني والتر فلزنشتاين Walter

Felsenstein مؤسس الأوبرا الموسيقية أو الكوميديات الموسيقية (تيار القرن العشرين)، وأغلب أعمال المسرح الحي بأمريكا Living Theatre، وأخيراً المسرح التشيكوسلوفاكي المعروف لاترنا ماجيكا Laterna Magica.

لكن مما لا شك فيه أن المسرح الشامل يطرح قضية أودت إلى مشكلة فنية، هي عنصر المتناقضات التي تنشأ عن تراكم الفنون على خشبته، إلى جانب بعضها البعض دون تحديد دقيق لخصائص ومهام ووظائف كل فن داخل الصرح الكبير الذي نُطلق عليه تعبير (الدراما). صحيح أن هذا المسرح يبنى عروضه على فنون وتقنية، حيث التمثيل والموسيقي والرقص والتصوير والسينما أحيانا كثيرة. لكن هذه الفنون - وأثناء العرض الشامل - تذوب في بعضها البعض، وبمعنى أدق هي تقضي على بعضها البعض، والذي يبقى من هذه الحالة هو ما نُطلق عليه اليوم (المسرح الشامل).

* * *

منذ تفتحت أعيننا على المسرح، ونحن نعرف تاريخ القرن الخامس قبل الميلاد. كما نعى أن الدرامات اليونانية القديمة حوت الموسيقى والرقص إلى جانب الدراما وبخاصة في التراجيديات. لكننا نعرف كذلك أن أرسطو قد حدد

وفسّر قواعد (اللعبة الدرامية) تحديدا لا يقبل الشك. فالعناصر الستة في تقسيماته تضم الموسيقى والمنظرية. فإذا ما فحصنا فحصا أوليا بدائيا فن التمثيل اليوناني القديم عثرنا على الموسيقى وعلى الرقص والتقليد^(١) وبعض الحوار أو الكلمات أحيانا. نجد كل هذه العناصر (وهي فنون أصبحت مستقلة في العصر الحديث) ترتبط ارتباطاً جذرياً ومباشراً بالدراما وبالحديث أو بالفعل الدرامي. حيث تظهر هذه الفنون في (وحدة ثنائية) ومعاً وبهدف تأثير مكثف واحد. فالرقصُ يكونُ الوحدة مع التقليد، والحوار مع الموسيقى، وأحيانا يدخل عليهما التمثيل الصامت PANTOMIME كعنصر متحد ثالث. الذي أريد أن أصل إليه هو (اتحاد) أو (تضافر) هذه الفنون مع بعضها البعض دراميا. وهنا يُخطئ الكثيرون في فهم وتحليل وقياس درجة الدرامية في المسرح الشامل. وهذه هي المشكلة.

إذ ما هو الهدف أو المراد في النهاية؟ أهو تجميع فنون إلى جانب بعضها البعض لتقدم في نهاية العرض تأثيرا جانبياً؟ أم الهدف هو إخضاع كل هذه الفنون لخدمة أهداف الدراما في المقام الأول للعرض المسرحي الشامل؟

لنفحص أهداف الفن ذاته. إن أي إبداع فني يبرز من خلال ظهور (الوحدة الفنية الجمالية). ولا أقصد هنا بطبيعة الحال الوحدات الثلاث التي نص عليها أرسطو. إنما أعني تضافر أجزاء ومقاطع العمل الفني سواء كان دراميا أو تشكليا أو موسيقيا أو معماريا أو غيره. لأن وضوح هذه الأجزاء ومن ثمّ

الجزئيات (مثلها مثل الفونيمات Phonemes ووحداث الكلام الصغري) هو العامل الوحيد لإيصال المفهوم الدرامي والمعني والهدف والعبرة إلى الجماهير، وسط تحديدات تسمح لعالم العرض بتكوين سياق حول الأفكار يحميها من الضبايات وسوء الفهم والحيرة والتساؤل (الأمر الذي يُوصّل إلى الفهم والتأثير، لمضمون واضح المعالم).

هذه (الوحدة) الجوهرية في الفن من الصعب الوصول إليها عبر حشد الفنون المختلفة دون (السياج الدرامي). لأننا في هذه الحالة نفتقد الفهم والتأثير معاً. أو هما لا يظهران كمحصّلتين في النهاية. فتعادية هذه الفنون المرصوصة في شكل المسرح الشامل لا تؤدي إلى تضافر نسيجها مع بعضها البعض. فتظهر هذه الفنون - مهما كان عددها أو حجمها - على خط متواز، وبلا رباط درامي عضوي. إن هيدروجين الدراما مُطالب في هذه الحالة بأن يُحدث (التفاعل) بين الفنون المشتركة على خشبة المسرح ليصل إلى إخضاع كل هذه الفنون لخدمة أهداف الدراما.

الأمثلة كثيرة على فشل إخضاع الفنون الكثيرة. إذ أن تاريخ المسرح العالمي ملئ بصفحات الأدلة والبراهين. ومع ذلك - ولضيق مساحة هذا التحليل - فسوف اقتصر على مثال واحد، لكن فيه وضوح الدلالة على ما أقول.

كلنا يعرف الموسيقى والشاعر ريتشارد فاغنر، أحد أبطال الفنانين العالميين في القرن قبل الماضي. لنفحص معاً نظريته في (العمل الفني) المسماة -

Gesamtkunstwerk التي حاول فيها إقامة التعادلية بين الفنون المختلفة التي ضمّتها أعماله وأوبراته ومقدماته بوجه خاص. وهذه الفنون هي الشعر والموسيقى والرقص. حاول فاجنر أن يحافظ على تعادليتها في أوبراته (مع أنه الشاعر وهو نفسه المؤلف الموسيقي). كما أعطي لكل فن منها كل ما يستحق من جهد وإبداع وابتكار، وحتى يكشف عن مهمته في توظيف هذه الفنون الثلاثة على أعلى مستوى. نصّ في نظريته - المشار إليها قبلا - على أن فنونا أخرى مثل المعمار والنحت والتصوير الزيتي لا ترقى إلى الفنون الثلاثة الأولى (الشعر، الموسيقى، الرقص)، لأن المعمار والنحت والتصوير لا يمكن لها خدمة الدراما. ومع أنني أنقل نظريته بأمانه علمية، إلا أنني اختلف مع فاجنر في رأيه عن بعض الفنون التي نبذها بالنسبة للتعاون مع الدراما. المهم، كتب فاجنر بنفسه دراماته الموسيقية شعراً، ووضع لها موسيقاها العالمية المعروفة، ورفع الفنون الثلاثة إلى أعلا عليين. ومع ذلك - وهو المبدع الواحد المشترك - فإن لغته الشعرية الرائعة لم تستطع أن تحقق التضافر الدرامي المنشود مع موسيقاه العظيمة كذلك. فاللغة الشعرية الأدبية ليست بمستطاعة وحدها أن تقفز بأوبراته إلى النجاح وصولاً إلى التأثير. بل لقد أثبتت هذه اللغة عكس المطلوب. فالحذف في ترتيبها قد ضاعف من المشكلة، ونثر انفصالا وأوجد تباعداً أدبي إلى تعادلية غير ذات فائدة أو تأثير، حتى وإن كانت تعادلية على مستوى عالٍ من الإبداع الفني. لأنه يبقى إبداعاً منفصلاً يفتقد التلاحم والتمازج والانسجام الدرامي. والنتيجة واضحة تماماً. فإذا ما أراد فاجنر (وقد أراد فعلاً) أن يُبدع

الشعر والموسيقى والرقص على أعلى المستويات، كل فن منهم في القمة، طبعاً إلى جانب فن المسرح، فلماذا؟ أو كيف يحدث التضافر للفنون الثلاثة نحو قمة واحدة، وتأثير عظيم واحد، داخل عمل أو عرض فني واحد؟ ومع أن هذا التصنيف الذي أتحدث عنه قد يبدو غير منطقي. إلا أن المنطق يقول إن هناك فن واحد، هو فن المسرح أو الفن الدرامي الذي يجب أن تذوب فيه الفنون الثلاثة المذكورة. وهي فنون الشعر والموسيقى والرقص. وتفسير الذوبان درامياً يكون بإخضاع هذه الفنون إلى الشكل وإلى الروح الدرامية الفعالة.

موقف الأدب الدرامي في المسرح الشامل

أذكر بالمقولة المعروفة في تاريخ المسرح والتي تقول "ليس هناك مسرح بدون الدراما". وخلف هذه الكلمات الخمس البسيطة في مظهرها وفهمها تكمن تعقيدات وتشابكات أدبية وفنية وجمالية وأخلاقية كثيرة وعظيمة. بدءاً من الحوار إلى الصراع إلى المفهوم إلى العبرة والموعظة، والمتعة كذلك إلى حد كبير.

وعلى ما تقدم يتبين مدى وجدية (التعقيد) الذي يجب أن يأتي الأدب الدرامي حاملاً لعناصره في كل مراحل العرض المسرحي دون استثناء. وليس هذا الرأي من عنديّاتي، بقدر ما هو حصيلة بحوث علماء علم الأدب بعد الجهود المضنية التي بذلوها في القرن الخامس عشر الميلادي إبان عصر النهضة الأوروبي وما بعده، هذه الجهود التي ظلت تُثري من موقف الأدب الدرامي بصفة خاصة، حتى

وصل تاريخ المسرح إلى قامة تاريخ الدراما في مساواة رائعة. ولا بد لنا هنا أن نذكر فضل علماء الأدب الأوائل الذين انكبوا على قراءة التراجميات اليونانية القديمة بعد عصر النهضة الأوروبي، وتحليل وتفسير هذه الدرامات، الأمر الذي أكسب الدراما وآدابها كثيرا من التقدير والاحترام. لكن ماذا كان يعني التحليل؟

كانت الكلمة هي الأصل، وهي المصدر والمنبع. وقد لاحظ علماء الأدب أن الكلمة أو العبارة في درامات اليونان القدامى عندما ظهرت إبان عصر مسرحيات الغموض أو حتى مسرحيات الغموض ذاتها، لم يكن لهذه الكلمة أثر كبير يُذكر.. (طبعاً لاختلاف مكان التمثيل، مرة داخل المعبد أو الكنيسة ومرة على بابها). بمعنى أن العناصر المجاورة للكلمة، سواء كانت عناصر تمثيلية أو منظرية في الديكور، أو مكانية في المكان، فإنها إذا لم تدخل في إطار الدراما، وتحت لوائها إن جاز هذا التعبير، فإن التأثير لا يظهر بأي حال من الأحوال. إن النظرة التاريخية للأدب المسرحي تضع الدراما - وعلى الدوام - في نقطة الارتكاز كمحرك ومُهيّج للأحداث عبر الشخصيات المسرحية. ولا بديل عن هذه النظرة أو المنهج العلمي للدراما إن شئت أن تقول، ولأنها في الوقت نفسه - وبكل صراحة - لا تعترف بقبول فن الأوبرا أو الأوبريت أو الرقص أو فن البانتومايم أو الكباريت المسرحي كما يطلق عليه أو العرض المراسي، داخل إمبراطورية المسرح أو الأدب المسرحي. على اعتبار أن الكلمة بمفهومها الدرامي الواسع والعميق والمؤثر (دراميا) لا تجد لها المتفلس الدرامي الطبيعي داخل كل هذه الأنواع الفنية التي ذكرتها. ولأن الدراما بقوانينها الخاصة والذاتية نوع أدبي

خاص لا يحتاج إلى فنون أخرى ليقوى بها . فالقضية ليست مسألة إثراء الدراما ، بقدر ما تظهر الفنون المجاورة للدراما - كما في المسرح الشامل - معوقات ومصدّر عقبات للنمو وللتطور الدرامي اللازم لحياة المسرحية النثرية أو الشعرية على حد سواء . إن مهمة المسرح الأساسية منذ العديد من القرون الماضية هي إشعاع الكلمة بكل أبعادها ومعانيها اللفظية والنفسية والانفعالية ، ولا شيء أكثر من هذا .

العناصر الفنية الأخرى في المسرح الشامل

وأقصد بها على وجه التحديد ، المسرحية والممثل والديكور . لنفحص كل عنصر على حدة ، وفي اختصار شديد احتراما لحيز المكان .

١ - المسرحية

تقول العلوم المسرحية بأن الدراما المكتوبة جيداً هي إحدى عناصر التعقيد في المسرح ، والتعقيد هنا بمعنى التركيب أو البناء الدرامي المكوّن من عدة أوليات وحلقات ومتتابعات . وتنص هذه العلوم على أن ظهور بعض التناقضات داخل الدراما أمر لا بد منه بحكم طبيعة الأدب الدرامي وتشعباته وتعدد الأفكار الداخلية والخارجية فيه (أقصد الباطن والظاهر على خشبة المسرح داخل الشخصية المسرحية الواحدة) . بمعنى أن أية فنون أخرى ، كفن البانتومايم مثلاً ،

حين يستعمله الممثل في وقفات أو صمات معينة، لا بد والحالة هذه أن يكون البانتومايم خاضعاً للدراما أو للموقف الدرامي تحديداً، أي أن (علامات) هذا الفن الوافد أو المجاور للدراما من الضروري أن تحتل مكاناً قانونياً مناسباً ومتناسقاً مع علامات ورموز الدراما نفسها، حتى لا تظهر العلامة شاذة وفي غير طبيعته. وإذا ما نقبنا في درامات شيكسبير وموليير وإبسن، فإننا سوف نعثر بسهولة على أسلوب كتابة هذه الدراما الذي يختلف عند كل منهم. وكان من الضروري كذلك أن تخضع الفنون الأخرى التي تدخل على مسرحياتهم لأسلوب كتابة الدراما عند كل منهم. حتى يحدث التضافر، وحتى لا تظل هذه الفنون وحيدة مستقلة دون (وحدة) فنية في نهاية الأمر. فالكاتب الفرنسي جان راسين J.Racine الذي تمسك بدراماتورية الكلاسيكية الفرنسية في القرن الثامن عشر عبر إبراز قانون الوحدات الثلاث في المسرح (وهو القانون الدرامي اليوناني القديم منذ اسكيلوس)، أخضع كل ذلك لمفهوم (الفضيلة) في مسرحه. فكيف نتصور فنونا مجاورة لفن الدرامي لا تلتزم أو هي لا تبرز هذا المفهوم أو القانون الحيوي في واجباتها تجاه الدراما؟

من هنا تتضح لنا الحقيقة المعروفة في عالم الدراما. وهي تأثير المسرحية التي تصعد على المسرح تأثيراً نفاذاً، لا تصل إليها نفس المسرحية في حالة (القراءة) مثلاً. ذلك لأن للانفعال، وللمعايشة، ورنين الصوت، وللحالة الحاضرة القصوى ساعة التمثيل وجهها لوجه كما يحدث في العرض المسرحي، وللمباشرة لكل هذه الميزات سحر خاص عُرف وتميز به فن المسرح على مدى التاريخ.

٢ - الممثل

وأعنى بالممثل ما يُسميه الفرنسيون (الحضور أو استدعاء الحضور على المسرح Present Representer . هذا الحضور في رأيي يمثل مشكلة معقدة من مشكلات المسرح الشامل.

كيف تتم عملية الحضور؟

يُعرفنا تاريخ المسرح أن هذا (الحضور) لا يتم ببساطة. بل إن الحكاية الدرامية أو قصة المسرحية أو المحتوى والهدف، إضافة إلى الكلمة والحوار، والحركة المسرحية، وعناصر فلسفية ونفسية وحركية، كلها - وفي زمن واحد من النشاط والعمل- تؤدي إلى إبراز (الحضور) وظهوره قويا مؤثرا . والممثل البارد أو غير العائى أو المستهتر بالحوار لا يفعل كثيرا لخدمة الدراما . وبحسب تعبير الألماني جوته Goethe " يجب فهم تعبير الحضور فهماً دقيقاً" (٢) .

ولما كان المسرح يُمثل الحالة (الحاضرة) على الدوام، فتأثيراً ما نعثر على الماضي فيه، فإن طبيعة فن المسرح تقتضي هي الأخرى طبيعة حضورية مماثلة، ومن الممثل بطبيعة الحال. هذا الممثل المنوط به إيصال المعنى والمضمون والحصيلة بحضورية تضطرها إليه قواعد المهنة المسرحية.

ومعنى ذلك كذلك، أن الفنون المجاورة لفن المسرح - كما في حالة المسرح الشامل - بمهامها ووظائفها وأهدافها - يجب أن تكون مصممة (فنياً) على هذه

الصورة وعلى نفس مستوى الكفاءة. فهل ما شاهدناه فيما أطلق عليه عروض المسرح الشامل وصلت إلى حد هذه الصورة أو الكفاءة؟ أترك السؤال بلا تعليق. فهمة هذا التحليل هي إلقاء الضوء العلمي على مفهوم ووظيفة المسرح الشامل ليس إلا.

٣ - الديكور

تدخل ضمن مهمة تصميم الديكور أو المناظر المسرحية، مهمة تابعة، وهي تصميم الأزياء المسرحية أيضا. باعتبار العلاقة التاريخية والزمنية التي تُحدد عصر المسرحية جدراننا وملابس، وأدوات مستعملة.

لعل مهمة الديكور العلمية هي المستباحة للأسف في عروض المسرح الشامل. لماذا هذا الحكم؟ بحكم طبيعة الانتقالات الكثيرة في المسرح الشامل، يضطر المخرج اضطراراً إلى الانتقال المنظري كثيراً. أضف إلى ذلك حالة خاصة بمسارحنا العربية، وهي حالة التأخر التقني في خشبة المسرح. لنكن في العلم على مستوى الصراحة فلا حياء في العلم أو الدين.

والمسرح الدوار الذي نعتبره هنا أعظم التقنيات قد انتهى عصره من كل مسارح أوروبا الغربية الضالعة في التقنية. منذ عدة شهور قليلة مضت حضرت عرضاً بمدينة فرانكفورت في ألمانيا الاتحادية في مسرح أوبرالي صغير. وكان

تصميم صالة الجمهور من ناحية الإضاءة يفوق أضعاف أضعاف عدد (البروجكترات) الماثلة على خشبة المسرح. والمصاعد من أسفل إلى أعلى والعكس، ومن الخلف إلى الأمام على الخشبة، وغيرها من مهارة صناعية عالية دخلت إلى حياة الخشبة المسرحية هناك. الأمر الذي قد يساعد - ولو ظاهريا - على نجاح المسرح الشامل.

أما خشبة المسرح أشبه بمصطبة العمدة. مرتفع حجري أو خشبي فالأمر سيان. فماذا يصنع المخرج في المسرح الشامل؟ إن الحل الوحيد أمامه وله العذر في ذلك، فأنا مخرج مسرحي كذلك، هو تكديس المناظر كلها - بحسب الانتقالات المفروضة عليه في الدراما الشاملة إن صح التعبير - وكشف النهايات، بجانب المقدمات، وضياع التسلسل المنطقي.

ومهما ركّز بالإضاءة حلا لموقفه الصعب، فإن العين المفتوحة (والمفتحة) ترى تماما ما يحاول إخفاءه عنها، بحكم واقعية الإضاءة على خشبة المسرح.

لكن ما هي نتيجة كل ذلك؟

خلط الوقائع، وتضارب الأزمان، وعدم تحديد الرؤية تحديدا واضحا. وأخيرا - وهو الأخطر - ضياع الواجب الدرامي المنوط بالمخرج إيصاله كما تقتضي (الدراما) الشاملة.

ناهيك عن أن هذا الإجراء يتعارض تعارضا تاما مع طبيعة الأشياء. بمعنى أن الأجزاء الفئائية في العرض الشامل (كالأوبرا مثلا) تقتضي أو هي تستحسن

ميداناً وفراعاً واسعاً على خشبة المسرح، بينما المشاهد الصغيرة في التمثيل تتطلب مساحة محددة أو محدودة لإبراز التأثير (تماماً على غرار فكرة التأثر في مسرح الأيسيرد بعد الحرب العالمية الثانية). فإذا ما أضفت أن لكل فن مثل البانتومايم أو فن المسرحية أو البالية أو الدراما الموسيقية خصائص مكانية يجب اتباعها بحكم طبيعة النوع الدرامي، أدركت في النهاية وبكل البساطة أن خلا كبيراً أو غليظاً لا بد أن يحدث، مهما حاول المخرج إظهار الحذق والبراعة في (تلفيق) الديكور ومستتبعاته.

فإذا كانت مهمة المخرج المسرحي أساساً هي إبداع الجو الفني لعرضه المسرحي، أيا كان نوع هذا العرض، فإن وظيفته - وفي الحال - تنتقل إلى مهام أخرى. وهذا الانتقال في حد ذاته، هو الذي يضر ويُطيح بالعروض المسماة (عروض المسرح الشامل).

بداية النهاية

لست مؤرخاً مسرحياً والحمد لله. لكنني أحاول دراسة الظواهر المسرحية بالبحث والتحليل. ما كتبتُه هنا هو الرأي العلمي لظاهرة (المسرح الشامل) حتى لو امتلأت مسارح العالم بمثل هذه العروض.

وأمامنا الشواهد. موجة مسرح الأيسيرد أو العبث أو اللا معقول التي برزت على سطح المسارح العالمية في نهاية الأربعينيات، ووصلت إلينا في بداية الستينيات على يد الزميل الأستاذ سعد أردش. وتمر السنوات، وتحتل دراما

الأبسيرد في وقت واحد ثلاثة أرباع مسارح العاصمة الفرنسية باريس. ويتبأ
الراجل الأستاذ نعمان عاشور باضمحلال واختفاء هذا المسرح وهو في أوج
عظمته وانتشاره العالمي. وتتحقق نبوءة الواقعي نعمان عاشور. ويصل علماء
المسرح في الستينيات إلى أن دراما الأبسيرد ليست مسرحاً على الإطلاق. إنها
شيء آخر بعيد تماماً عن المسرح. قد تكون مناظرة فكرية، حتى ولو عرضت
علينا فكراً تشاؤمياً فيه كثير من الرقي Intellectualism .

طبيعي في تاريخ المذاهب الفنية أن يظهر تيار أو مذهب فني ليقضي على
مذهب آخر ولو بغير عمد. هكذا ظهرت الواقعية والتعبيرية في مواجهة
الرومانتيكية التي كانت قد احتلت بأصولها قواعدها كل القرن التاسع عشر
الميلادي. وهكذا ظهر الأبسيرد في مواجهة هذا الخلل الذي ساد العقل البشري
واصطدامه بواقع الحياة الغريبة بل والشاذة التي خلفتها فظائع الحرب العالمية
الثانية، عندما أصبح اللا معقول معقولاً والعكس بالعكس.

وبعد موجة اللا معقول، كان لا بد أن يحدث جديد. فبدلاً من التشاؤم عند
يونيسكو، والمرأة المدفونة عند بيكيت، وأتباعهما من مؤيدي تيار اللامعقول، كانت
الحاجة الفنية ماسة إلى ظهور تيار مضاد لتيار التشاؤم هذا. من هنا أعلل ظهور
حركة (المسرح الشامل) الذي يضع الشعر أحياناً والموسيقى والرقص أحياناً
أخرى في عروضه، إلى جانب عنصر الدراما، وبلا ضفيرة جادة أو نسجٍ علمي
أو تخطيط درامي مسبق معقول. والأشياء أو العناصر في الدراما لا تُلقَى على
عواهنها.

وأستطيع أن أقول أن المناصرين لتيار المسرح الشامل يبحثون عن السهل وعن الترفيه وعن الراحة في المسرح الدرامي. وكذلك الجمهور. فكلما كان واعيا ومثقفا كان نادرا في عروض المسرح الشامل أو مُعرضا عنها والعكس بالعكس. إن نوعا واحدا - مهما شمل أو اشتمل - لا يمكن له أن يقضي على خصائص وقواعد فنون تحدّدت مهماتها على مر العصور.

الخلاصة

أمام هذه الحقائق التاريخية العلمية، وفي الكشف عن جذور "المسرح الشامل" تاريخيا، لا يأتي أحد اليوم من الغرب أو من الشرق ليصيح باكتشاف "المسرح الشامل" دون الرجوع إلى المصادر الأولى - على مرّ التاريخ - والتي تُثبت دخول الرقص + الموسيقى + الفن الصامت + فنون الحركة الأخرى المرتبطة بالدين والمجتمع والجماهير منذ قديم الزمان.

ومن هنا وجب الإشارة إلى أن "المسرح الشامل" لا يعني الشمولية التحليلية. ونضع سؤالا هاما. لماذا لم يستمر هذا المسرح؟ ويصبح نوعا دراميا مثل الأوبرا والأوبريت؟

لقد اندثرت الفكرة وتاهت في غياهب الزمن، تماما كما بقيت تاريخا منسيا محاولات مسرح اللا دراما Absurd وغيرها من محاولات فقدت التأصيل والاستمرارية، الأمر الذي يُدلل على النهاية.

طوبى للعقل المفكر

المراجع

١- التقليد أو المحاكاة، بحسب التعبير الأرسطوطالي.

٢- د. شتاوت جيزا، مجلة المسرح. فبراير ١٩٦٨ ص ٢ - بودابست.

Dr. Staut Geza. Szinhaz 1968. 2. p.3 Buddpest

المحتويات

الجزء الثانى

- ١ من العصر الإليزابيثى إلى الثورة الفرنسية
- ٣ - اصطناع وتحول
- - "أنا الدولة"
- ١٦ • تحول فى إنجلترا
- ٢١ • بدايات فن الأوبرا OPERA
- ٢٣ • مسرحية البلاط الفرنسى
- ٤٢ • مسرح الإحياء والتجديد الإنجليزى
- ٤٧ • مسرح العَرَض فى البلاد الناطقة بالألمانية
- ٥٥ • المسارح الملكية فى اسكندنافيا
- ٥٧ • مسارح الأرستقراطيين فى البلاد الناطقة بالسُّلافية
- ٦٦ • مسارح القصور المجرية
- • "THEATRUM MUNDI" - SCHOLA - VITAE
- ٧٠ • المسرحية الباروكية الأسبانية
- ٧٥ • مسرحيات النُظم الكاثوليكية
- ٩٢ • مدرسة الدراما البروتستانتية
- ٩٨ - المفاضلة والتمييز فى احتراف فن التمثيل

- الحشود الإيطالية المندفعة ١٠٣
- الإنجليزية فى القارة "ENGLISCHE KOMÖDIANTEN" الكوميديون ١١١
- ظهور التمثيل الألمانى المتجول ١١٤
- المسرحيات الدائمة ومسرحيات الأسواق ١١٩
- ازدهار مسرح الشرق الأقصى ١٨٥
- الثقافة المسرحية الصينية ١٨٦
- نماذج المسرحية الفيتنامية ١٩٦
- المسرحيات التقليدية الكورية ١٩٩
- الأطوار التاريخية للمسرحية اليابانية ٢٠٣
- مسرحيات هندية باللغة الشعبية ٢١٦
- التأثير الإشعاعى للمسرحية الهندية ٢٢٤
- بعض مسرحيات المنطقة المفتونة بالإسلام ٢٣٤
- مسرحيات قرنٍ ثورى ٢٤٣
- من عيد الإنسان أعظم المخلوقات . هرنانى - حتى المعركة..... ٢٤٦
- من ملكية المواطنين إلى الربيع عام ١٨٤٨ م ٢٧٢

- ٢٨٤ - متطلبات المسرحية الواقعية وإمكانياتها
- ٢٩٨ لقاء مع الماضى
الاستعمار والجسور المسرحية
- ٢٩٩ - تقاليد المسرحية الأفريقية
- ٣٠٤ - الأمريكيون والاستعمار
- ٣١٥ - "شعب الحلم" : السُّكان الأصليون فى أستراليا
- ٣٢٠ قرنُ المسرح العالمى : عصرنا الآنْ
- ٣٢٥ - الطبيعية والإزمية ISM (نظام أو نظرية أو مذهب مُميّز)
١٨٧١ - ١٩١٧ م
- ٣٤٣ - المسرح من أكتوبر - الإنسان الطيب من ستشوان
- ٣٤٥ • تكوّن فن المسرح الاشتراكى
- ٣٥٦ • درامات المواطنين بين الحريّين العالميتين
- ٣٧٤ - ثلاثة عقود خيارية لمسرح العالم
- ٣٩٧ الهوامش .

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET

<https://www.facebook.com/books4all.net>

الجزء الثاني

رقم الإيداع ١٦٢٥٥ / ٢٠٠٥

I.S.B.N.

977-305-838-7

مطابع المجلس الأعلى للآثار